GRIMMS MÄRCHEN IN MEDIEN

ASPEKTE VERSCHIEDENER ERSCHEINUNGSFORMEN IN HÖRFUNK, FERNSEHEN UND THEATER

von

MARION JERRENDORF

Philosophische Dissertation,
angenommen von der
Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen
am 20. Februar 1985

Tübingen
1985

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546523_0001

GRIMMS MÄRCHEN IN MEDIEN

ASPEKTE VERSCHIEDENER ERSCHEINUNGSFORMEN IN HÖRFUNK, FERNSEHEN UND THEATER

von

MARION JERRENDORF

Philosophische Dissertation,
angenommen von der
Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen
am 20. Februar 1985

Tübingen
1985

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Professor Dr. Erich Straßner
Mitberichterstatter: Professor Dr. Hermann Bausinger
Dekan: Professor Dr. Lothar Fietz

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 4

1. Zur Situation des Märchenerzählens 7

2. Die Erzählsprache des Volksmärchens

2.1. Zur Märchensprache 34

2.2. Über Märchenbilder 43

3. Erscheinungsformen Grimmscher Märchen in Medien: eine Bestandsaufnahme 52

3.1. Es war einmal und ist noch immer- Das Märchenbuch 54

3.2. "Liebe Kinder...!" - Das Märchentheater 59

3.3. Der Ton macht das Märchen - Märchenplatten und -kassetten 65

3.4. "Märlein, Märlein an der Wand" - Der Märchenfilm 70

3.5. "Tischlein deck' dich, schön und günstig" - Metaphern, Spots und Comics aus Grimmschen Märchen 76

4. Probleme und Chancen des Medienmärchens

4.1. Grimms Märchen im Hörfunk

4.1.1. Ein statistischer Überblick 80

4.1.2. Zwei exemplarische Märchen-Hörspiele 110

4.2. Grimms Märchen im Fernsehen

4.2.1. Ein statistischer Überblick 134

4.2.2. Drei exemplarische Märchen-Fernsehfilme .. 159

4.3. Möglichkeiten des Märchens im Kindertheater: "Die Reise durch das Schweigen"

4.3.1. Voraussetzungen 183

4.3.2. Ein Theatermärchen über die Sprache 189

4.3.3. Die Verbindung von Märchenadäquanz und Medienspezifik 203

Schlußbemerkungen 210

Anmerkungen 217

Literaturverzeichnis 226

Einleitung

Für Märchenliebhaber ist das Thema "Märchen in Medien" ein eher unliebsamer Gegenstand, andere dagegen treten für möglichst freie Adaptionsformen von Märchen in den verschiedenen Medien ein. Gerade in unserer Zeit, in der das Märchen sich wieder einmal einer Welle größerer Beliebtheit erfreut (man spricht von einem neuen Märchenboom der achziger Jahre), ist die Frage nach der medialen Adaptierbarkeit von Märchen immer wieder berührt, aber bislang nie ausführlicher behandelt worden (man verfolge nur einmal die Jahreskongresse der "Europäischen Märchengesellschaft", bei denen 1984 erstmals eingeräumt wurde, daß gewisse Hinweise aus der Mediendiskussion in Sachen Märchen nicht unbeachtet bleiben dürften). Wir wollen mit dieser Arbeit einige syst matisch untersuchte Aspekte der bisherigen Erscheinungsformen von Grimmschen Märchen in Medien vorlegen, damit den Betroffenen und Interessierten dieses Themas Kriterien an die Hand gegeben werden können, die zur fundierten Beurteilung einzelner Medienformen beitragen.

Ausgehend von der Voraussetzung, daß das Volksmärchen im mündlichen Erzählen seine genuine Darstellungsform besitzt, wird im ersten Kapitel zunächst dargelegt, daß es dieses mündliche Erzählen heute nicht mehr gibt; alle'Wiederbelebungsversuche' zur Schaffung von Erzählgelegenheiten haben nichts mit der ursprünglichen und heute ausgestorbenen Form gemein. Will man aber das Volksmärchen heute weiterhin verbreiten, müssen die Bedingungen seiner ursprünglichen mündlichen Erzähltradition bekannt sein, denn sie sind mit seinem Wesen eng verwoben. Zu diesem Wesen des Märchens gehört sein spezifischer Stil, der sich in der besonderen Sprache niedergeschlagen hat. Die Betrachtung der Erzählsprache ist deshalb eine zweite Voraussetzung für die Beurteilung von Medienadaptionen des Märchens, wie im zweiten Kapitel gezeigt wird. Dabei

kann der mediale Umgang mit dieser Erzählsprache von verschiedenen Seiten her beleuchtet werden: von der stilistischen vermittels der von Max Lüthi entwickelten Kategorien her, von der Seite der ersten visuellen Bearbeitungen her und schließlich mit einem Aspekt der Rezeption. Im dritten Kapitel folgt eine Bestandsaufnahme der bisherigen Erscheinungsformen Grimmscher Märchen in Medien. Die Beschränkung auf Grimmsche Märchen liegt darin begründet, daß diese unter dem Begriff 'Märchen' am meisten in den Medien vertreten sind (wenn auch die Entwicklung auf dem Buchmarkt heute viel mehr darunter subsumiert, als die Literaturwissenschaft bisher als 'Märchen' bezeichnet). Mit den Grimmschen Märchen liegt uns die beliebteste Sammlung deutscher Volksmärchen vor, so daß unsere Betrachtungen Kunstmärchen und Märchenhaftes (etwa die neue Richtung der 'Fantasy-Literatur') beiseite lassen. Ebenso wird nicht der Frage nach den Gründen des neuen Märchenbooms nachgegangen, wir verweisen dazu aber auf das Hörfunkmanuskript der Verfasserin im Anhang. Da sich die Bestandsaufnahme im dritten Kapitel auf vielfache Hinweise in der Literatur bezieht, wird hier - wie an allen anderen Stellen, die auf Informationen zu bestimmten Entwicklungen der Märchen in Medien rekurieren, - ausführlich zitiert, so daß der Leser die Schlüsse, die wir daraus ziehen, leichter zu beurteilen vermag. Auf dieser Basis entwickelt das vierte Kapitel eingehende Untersuchungen zu einzelnen Beispielen aus Hörfunk, Fernsehen und Theater. Dazu werden anhand eigener Recherchen die Entwicklung, die verschiedenen Typen und die Stilmittel der Märchenadaptionen in den Funkmedien dargestellt. Der Abschnitt über das Märchen im Kindertheater verzichtet auf die Nachzeichnung einer Entwicklungslinie zugunsten der Darstellung eines neuen Weges; war im dritten Kapitel bereits streiflichtartig gezeigt worden, wie das Medium 'Theater' üblicherweise mit dem Volksmärchen umgegangen ist,

wird jetzt die neue Möglichkeit, die Paul Maar und Mauro Guindani mit ihrem Stück für das Märchen im Theater gefunden haben, ausführlich geschildert. Die gelungene Verbindung von Märchenadäquanz und Medienspezifik dürfte dabei auch von anderen Medien aufgegriffen werden können, denn sie ist einerseits aus der eingehenden Beschäftigung mit dem Märchen und andererseits aus entsprechender Erfahrung mit dem Medium (hier also mit dem Theater) entstanden.

Märchen, so zeigt sich, sind nicht so einfach auf andere Medien übertragbar. Ein neuer Weg, mit Volksmärchen medial umzugehen, liegt darin, daß aus der eingehenden Beschäftigung mit Wesen und Gehalt des Märchens, also mit seiner Sprache, seiner Erzähltradition sowie mit der 'Volksweisheit', die es transportiert, neue und von vorn herein mediengerechte Stücke geschrieben werden. Dadurch, daß deren Stoffe (nicht aber ihre märchenhaften Strukturen) dem Rezipienten unbekannt sind, kann dieser bei entsprechend gekonnter Verbindung von Märchenadäquanz und Medienspezifik jene eigene 'innere Produktion' betreiben, die die Hörer (beziehungsweise inzwischen die Leser) der Volksmärchen vollziehen.

1. Zur Situation des Märchenerzählens

Die Kommunikationssituation 'Märchenerzählen' wird heute unter völlig anderen Bedingungen realisiert als in früheren Zeiten. Die Gründe hierfür liegen sowohl in der Bedeutungswandlung des Märchens innerhalb der zwischenmenschlichen Kommunikation als auch im Rückgang des mündlichen Erzählens überhaupt.

Gelegenheiten zum Märchenerzählen[1)] gab es früher bekanntlich sowohl zur Unterhaltung am Feierabend als auch zur Förderung von Gemeinschaftsarbeiten wie Korbmachen, Federnschleißen, Kohlenbrennen, Tabakbündeln, Mais auskörnen, Kastanien schälen, Fischernetze flicken, Spinnen u.s.w. Auch während Totenwachen oder in Ruhestunden der Ernteeinsätze, bei Festen (Hochzeiten, Dorffesten), auf Fußreisen (zum Jahrmarkt, zum Wallfahrtsort, auf Handwerkerwanderungen) oder Seereisen - immer wieder gab es viele Gelegenheiten zum Märchenerzählen. Damals erzählten sich die E r w a c h s e n e n gegenseitig Märchen; erst später hatten die wandernden, märchenerzählenden Handwerker oder andere Märchenerzähler zunehmend Kinder als Zuhörer. Das Erzählen zu gemeinschaftlichen Gelegenheiten enthielt neben Unterhaltung oder Arbeitserleichterung (die allerdings oft zur Ablenkung von der Arbeit wurde) auch Ratschläge fürs Leben. Diese Aufgabe ist besonders für die Bedeutung der erzählten Märchen wichtig, finden sich in ihnen doch immer wieder Beispiele für die Lösung menschlicher Probleme, Beispiele für überwindbare Hürden im menschlichen Reifungsprozeß. Erzählte Märchen waren damals in die Lebenspraxis viel unmittelbarer einge-

bettet, als sie es heute sind. Ihre Aussagen wurden unmittelbarer aufgenommen, die Identifikation mit der Märchenwelt war direkter. Der Erzähler war nicht nur Unterhalter, sondern auch Ratgeber. Doch heute ist eine derartige ROlle nurmehr schwer vorstellbar. Helmut Brackert reflektiert diesen Unterschied so:

"Rat als Antwort auf eine Frage, als ein Vorschlag, es so und nicht anders zu machen, das ist (aus Gründen, über die nachzudenken wäre) nicht mehr entscheidender Teil unserer Kommunikationssituation mit anderen. Wir wissen anderen keinen Rat mehr, weil wir auch uns selbst keinen mehr wissen." 2)

Der Ratschlag wächst im Märchen allerdings nicht aus einer lebendigen zwischenmenschlichen Beziehung heraus, sondern wird, dem abstrakten Märchenstil entsprechend, zur handlungstreibenden Formel, zum "vertrauten Requisit" (Lüthi). Der Rat ist jedoch nur e i n Aspekt der im Märchen überlieferten Volksweisheit. Nicht nur "alte Riten, Sitte und Gebräuche schimmern im Märchen durch"[3], wie sie Volks- und Völkerkunde nachweisen können, sondern insgesamt ein tiefgründiger und schwer faßbarer Bezug zu dem, 'was die Welt im Innersten zusammenhält'. Max Lüthi nennt das die "Welthaltigkeit" des Märchens. Sie ist wohl der wesentlichste Charakterzug dieser Volksdichtung im Hinblick auf ihren Gehalt.

Felicitas Betz beschreibt das Wesen der Volksmärchen als "am Geistgrund der Welt partizipieren(d)", an den "geistigen Gesetzmäßigkeiten und unsichtbaren Zusammenhängen des Weltgeschehens", womit sie das oben Ausgeführte auf ihre Weise benennt:

"Abgesehen von den formalen Stilelementen wie sie Max Lüthi herausgearbeitet hat, gehören für mich zu einem Märchen wesentlich seine untergründige Bezogenheit auf mythische Stoffe. Aus diesem Grunde vermag es Außenwelt und Innenwelt, Bewußtes und Unbewußtes, Zeitliches und Ewiges zu umfassen. Und deshalb ist das Märchen mit dem, was es in der hiesigen sichtbaren Welt erzählt, immer auf das Unsichtbare transparent." 4)

Inzwischen hat sich, historisch gesehen, in der Erzählliteratur allerdings eine Entwicklung vollzogen, in der einerseits der Erzähler allmählich vom "Sprachrohr seiner Gesellschaft" (in Epen) zum einsamen, ratlosen, sich selbst darstellenden Individuum (im Roman) wird, und in der sich andererseits eine neue Mitteilungsform herausgebildet hat durch die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit: die zweckrationale und plausible Information[5)].

Diese beiden Entwicklungsstränge des Erzählens, hin zur individuellen Ratlosigkeit im Roman und hin zur überindividuell überprüfbaren Information, haben eine gemeinsame Wurzel, sind eigentlich e i n e Entwicklungsrichtung, so widersprüchlich dies auch klingen mag. Der Rückzug des Menschen aus dem Eingebundensein in übergeordnete Natur-, Zwischenmenschlichkeits- und Glaubensstrukturen in eine Art von Isolation nämlich bringt gleichzeitig das Bedürfnis mit sich, neue Orientierungsmaßstäbe zu finden, die nun allerdings statt seelisch-geistigen Ansprüchen empirisch-rationalen genügen müssen. Dahinein fügt sich logisch der Umstand, daß das Märchenerzählen Sache der Großmutter wurde und die Zuhörerschaft Kinder wurden: zum einen war Altersweisheit nicht mehr gefragt, denn sie hat ja etwas mit den Gesetzmäßigkeiten des Lebens zu tun, deren man sich im Zuge jener vereinsamenden Ratlosigkeit entledigt hatte; zum anderen werden in Märchen Wahrheiten transportiert, deren Art, Lebensfragen zu lösen, weder empirisch nachprüfbar noch rational faßbar ist; beides, Volks- und Märchenweisheit, mußte degradiert werden zugunsten intellektbesetzter Wirklichkeitsmaßstäbe. Diese Maßstäbe konnten öffentlich diskutiert und je nach empirischem Forschungsstand mutabel gehalten werden. Allgemeingültigkeiten waren und sind verpönt, kosmische Ordnungsvorstellungen wurden

belächelt. Diese Tendenzen, die ihren historischen Höhepunkt zur Zeit der Aufklärung hatten, haben die alten Volksweisheiten in die Kinderstuben verdrängt. Die Öffentlichkeit hatte sie nicht mehr verkraften können. Nur noch in agrarischen Gesellschaften waren mündliche Erzähltraditionen lebendig geblieben.

Wenn wir nun heute eine schon seit längerem im Untergrund schwelende Neigung zur Rehabilitierung des Märchens und alten Erzählgutes geradezu öffentlich aufbrechen sehen, dann mag das nachdenklich stimmen. Ist diese Öffentlichkeit (wiewohl sie immer noch eine verschwindende Minderheit darstellt) zur Einsicht in das Scheitern ihrer zweckrationalen Maßstäbe gelangt? Sind heute - anders gesagt - mehr Menschen wieder auf der Suche nach schlichter Wahrheit als bisher? Nach jenen als 'Volksweisheit' bezeichneten Ratschlägen zum Beispiel? Mehren sich die identifikationsbereiten Hörer? Oder entsteht der Eindruck von Öffentlichkeit nur durch das vielfältiger genützte Recht auf Meinungsfreiheit einzelner? Gewiß spielt dabei der Kanal der pädagogischen Diskussion, die Bettelheim mit seiner These "Kinder brauchen Märchen" pro und contra auslöste, eine nicht unwichtige Rolle. Durch ihn gelangte das Märchen einerseits zu neuer Beachtung, wie andererseits die Rolle des Kindes für den Erwachsenen seit einiger Zeit im Umbruch befindlich war und bewirkt hatte, daß man begann, nicht nur das Kind selbst ernster zu nehmen, sondern auch das, was man für den Umgang mit Kindern und damit möglicherweise auch für einen eigenen Lernprozeß wichtig fand. Doch ob sich das Erzählen in der breiteren Öffentlichkeit durchsetzen können wird, bleibt fraglich. Jedenfalls setzt das Erzählen Erzählgelegenheiten voraus und das Märchenerzählen zudem eine Bereitschaft, sich auf das spezifische Wesen des Märchens einzulassen.

Immerhin haben sich die Märchenstoffe über viele Generationen mündlich bewahrt, was von der Märchen-Forschung, sofern sie diesen Sachverhalt nicht zu widerlegen versucht(Wesselski,Moser) unterschiedlich begründet wird. Man sucht dies mit einer "Überlieferungskette kongenialer Individuen", also mit einer Affinität zwischen Märchentypen und Erzählerpersönlichkeit zu erklären (Dégh, Vaszonyi); oder man nennt als Gründe dafür das wiederholte Hören und Erzählen sowie die stilistischen Eigenarten der Sprache und der Motive (Formeln und Wiederholungen).

Anhand seiner Sammelergebnisse als Feldforscher gibt Gottfried Henßen 1959 für das Überleben von Volkserzählungen bis in unsere Tage hinein noch andere Gründe an: er nennt die mehr oder weniger "geruhsame Arbeits- und Lebensweise" eine wichtige Bedingung für die Lebensfähigkeit von Volksüberlieferungen.

"...vor allem die schönsten und kunstvollsten Formen der Volkserzählung, die Märchen, leben nur in wenigen Gebieten in alter Kraft fort; märchenreiche und märchenarme Landschaften lassen sich ohne weiteres unterscheiden. Ihre besondere Bedeutung haben die sogenannten Kontaktlandschaften; es sind dies Gebiete von verhältnismäßig geruhsamer Arbeits- und Lebensweise, in denen aber doch die Bewohner Gelegenheit finden, mit Völkern anderer Art und Sprache zusammenzukommen."

Als Beispiele hierfür nennt Henßen die "Randgebiete der Ostsee" mit dem verbindenden Element der Schiffer, die "Überlieferungen unserer Volksdeutschen" sowie die

"Randlandschaften nahe der Grenzen, die ihr eigenes Leben führen und oft ältere Formen bewahrt haben, wie das deutschsprachige Lothringen, die Randzonen der Oberpfalz und des Böhmerwaldes, schließlich ganz im Süden die einsamen und abgelegenen Hochgebirgstäler mit besonders archaischen Glaubensvorstellungen. Im allgemeinen schwindet die Lust am Erzählen dort, wo die Menschen in ein rastloses Erwerbsleben eingespannt sind und infolgedessen Ruhe und Beschaulichkeit verlorengegangen ist. Und doch sind selbst hier Sagen und Märchen nicht völlig ausgestorben."[6]

auf die Entwicklungen in den Produktionsprozessen zurückzuführen ist. Immerhin böten sich heute in vielen Dienstleistungsbereichen noch immer vielfältige Austauschmöglichkeiten an, ja sogar Erzählgelegenheiten, wenn diese nicht dem häufig sensationsheischenden "Klatsch und Tratsch"gewichen wären, der zudem von den (vornehmlich gedruckten) Massenmedien in großer Vielfalt unterstützt wird. Wenn wir heute mündlich erzählen, dann sind es kaum mehr überlieferte Geschichten, sondern Dinge aus dem täglichen Leben, der Austausch von Informationen im weitesten Sinn oder - in zunehmendem Maße - Witze. Das Geschichtenerzählen überläßt man angeblichen 'Fachleuten', Erzieherinnen, vielleicht noch einigen Grundschullehrern, Sonderpädagogen und sonstigen Leuten, von denen man fälschlicherweise annimmt, sie seien dafür ausgebildet - und neuerdings lädt man wieder häufiger Märchenerzähler zu den verschiedensten Gelegenheiten ein, worüber noch zu sprechen sein wird.

Mündliches Erzählen, Geschichten- und Märchenerzählen stehen also in einem unmittelbaren Zusammenhang. Als lebendige Erzählgelegenheiten noch zum Alltag gehörten, war der Boden für die Tradierung alten Volksgutes noch gegeben. Diese natürlichen Erzählgelegenheiten gibt es aber in unserer Gesellschaft nicht mehr. Deshalb ist mündlich überliefertes Erzählgut, und damit das Märchen als gewachsene Form, heute ausgestorben. Übrig geblieben ist eine Art sekundären Erzählens oder das Vorlesen aus Büchern, was im allgemeinen ein spezielles Instrumentarium pädagogischer Bemühungen geworden ist. Dazu, daß die Familie heute nicht mehr den Rahmen für natürliche Erzählgelegenheiten bietet, hat neben der Form der isolierten Kleinfamilie gewiß auch die Entwicklung der Massenmedien beigetragen. Bereits vor über dreißig Jahren konnte Hermann Bausinger in seiner Abhandlung über "Lebendiges Erzählen" auf den Rückgang des "geselligen Lebens durch

die Ausbreitung von Buch, Zeitung, Funk"[7] (hinzuzufügen wären: Film und Fernsehen) verweisen. Wohl gibt es darin schichtenspezifische Unterschiede, doch der Rückgang interfamiliären Erzählens ist allgemein[8]. Umso dringlicher wird die Beschäftigung mit Alternativen zu der medialen Einweg-Kommunikation, also zu der "Berieselung" durch die Massenmedien, zum passiven Konsum dessen, was einige Medienleute sich ausgedacht und produziert haben, was sie für allgemein und relevant halten und was dennoch zumeist an Markttendenzen orientiert ist. Deshalb sei an dieser Stelle die Kommunikationssituation des mündlichen Erzählens näher betrachtet.

Mündliches Erzählen bedeutet in erster Linie den direkten persönlichen Kontakt zwischen dem Erzählenden und dem oder den Zuhörenden. Im Zweiergespräch ist dieser Kontakt am intensivsten möglich, er ist aber nicht notwendig intensiv: oftmals wird ein Gegenüber nur als Objekt eigenen Mitteilungsbedürfnisses benützt, ohne eine eigentliche Kommunikation mit aufeinander bezogenen Aktionen dadurch entstehen zu lassen; man wechselt lediglich beliebige, austauschbare Äußerungen, allerdings in dem Gefühl, sich doch mit dem Gegenüber unterhalten zu haben. Solche Formen erfüllen die eigentlichen Grundvoraussetzungen des Erzählens nicht. Denn dazu gehört das Hinhören, das Zu-Hören im Sinne von Zu-Wendung, man wendet die Aufmerksamkeit weg von eigenen Gedanken hin zum anderen und dessen Mitteilung. Diese Mitteilung bildet damit die Brücke zur Person des Erzählenden selbst, zum Austausch non-verbaler Eindrucke sowohl für den Hörenden durch die Art des Erzählenden als auch für den Mitteilenden durch die Art, wie sein Partner ihm zuhört. Schließen wir das reine Informierenwollen

aus, verbleiben noch vielerlei Möglichkeiten für das, was als Erzählen bezeichnet werden kann. Grundsätzlich ist dabei zwischen selbst Erlebtem und dem, was man gehört oder gelesen hat, zu unterscheiden. In beiden Fällen ist aber ein gewisses Maß an Identifikation des Erzählenden voraussetzbar. Im geläufigen Kommunikationsmodell 'Sender - Mitteilung - Empfänger' ist also die Stärke der Sender-'Wellen' immer von der Mitteilungsfähigkeit sowie vom Grad der Identifikation des Sprechenden abhängig. Der Empfänger kann seine 'Antennen' wiederum beliebig auf den Sender einstellen: er kann eher beiläufig zuhören oder aber sich ganz auf den Erzählenden einzustellen versuchen. Letzteres jedoch erfordert, sich Zeit zu nehmen für den anderen, es erfordert eine grundsätzliche Bereitschaft zum Verständnis. Ferner spielen bekanntlich nonverbale Faktoren wie Mimik und Gestik eine zusätzliche Rolle. Das gilt auch für : Gemütlichkeit oder Unruhe, Geborgenheit, Sicherheit oder Unsicherheit, Vertrautheit oder Fremdheit; dabei kann jeder der Kommunikationspartner entweder die Atmosphäre anders empfinden als der andere oder es besteht eine Art gemeinsamen Situationsgefühls (wie z.B. im Falle der Vertrautheit). In der Erzählkommunikation mit mehreren Zuhörern ist der Sender exponiert, die Empfänger kaum in einer solchen Lage wie im Zweiergespräch, in der eine Response erwartet wird; die Reaktion des einzelnen in einer Zuhörergruppe braucht nicht nach außen zu treten, es wird kaum eine unmittelbare Rückäußerung auf das Gehörte geben, abgesehen von Beifall, eventuellen Zwischenfragen, Zurufen des Erstaunens oder gestisch-mimischen Äußerungen.

Die Erzählsituation mit Kindern läßt meist die Zuhörenden zum erzählenden Erwachsenen aufschauen. Diese optische Hierarchie wurde häufig zur Kritik an einer falschen Pädagogik erhoben, indem man zu Recht forderte, der Erwachsene solle sich nicht über das Kind stellen und seine Macht manipulierend mißbrauchen.

Denn es wäre richtiger, wenn er sich anstatt mächtiger als ein verantwortungsbewußtes Vorbild zeigte, das gemeinsam mit den Kindern sich auf das Erzählgut einläßt. Das Kind braucht notwendig ein Vorbild zum Nachahmen. Volksmärchen vermitteln ihrerseits Vorbilder für lebendige Vorgänge. Spürt man beim Erzähler selbst die Achtung vor dem Erzählgut, so mag er ruhig diese von-oben-nach-unten-Hierarchie in der sinnlichen Erfahrung einer Erzählsituation erlebbar machen: denn dann ist er nicht selbst nur der Oberste, nur der Hinabschauende, sondern er vermag außerdem gemeinsam mit den um ihn (und 'unter ihm') Sitzenden weiter zu schauen. Gerade ohne intendierte Moral kann der Erzähler zum Mittler werden. Dies kann auch für Erzählungen selbst erlebter Begebenheiten gelten; jedenfalls immer dann, wenn der Erzähler nicht sich selbst darzustellen sucht, sondern etwas vermitteln will, sei es zur Unterhaltung und Erbauung oder zur Belehrung (Belehrung als Vermittlung verstanden).

Daß zu sinnlich erfahrbaren Erzählsituationen auch Essen und Trinken gehört, erscheint trivial. Stammtisch-, Wirtshaus- und Restaurantgespräche sowie entsprechende private Einladungen gibt es natürlich heute wie früher, jeweils der historischen und sozialen Situation entsprechend (im griechischen καφενείον treffen sich traditionell nur Männer, bei uns findet man diesen Usus am Stammtisch noch verbreitet; wir haben Abstufungen der Lokale wie Kneipen, Gasthaus, Restaurant, etc.; ebenso unterschiedlich verhält es sich mit Gesprächen und normierten Konversationen, 'Tratsch', 'Kaffeeklatsch', Diskussionen oder Aussprachen bei Tisch - privat oder im Lokal).

Wie wichtig die Rolle des Wirtshauses für die Tra-

dierung von Volkserzählungen ist, zeigt im übrigen wiederum die Sammeltätigkeit des Vokskundlers Gottfried Henßen. Er hat nach dem ersten Weltkrieg in deutschen Bergdörfern geforscht und betont in seinem Bericht,

"...wie wichtig die ländlichen Wirtschaften ehemals als Umschlagorte für Märchen und Schwänke aller Art gewesen sind, wie den gescheiten Wirten aber auch heute noch ganz von selber solche Vermittlerrolle zukommt."[9)]

Daß man heute keine märchenerzählenden Wirte mehr finden kann, hängt eben, wie oben gezeigt wurde, mit der ausgestorbenen Gepflogenheit natürlicher Erzählgelegenheiten im Volk zusammen, wodurch der mündlichen Überlieferung alten Erzählgutes der Boden entzogen ist. Die Wiederbelebungsversuche der mündlichen Weitergabe solchen Erzählgutes (besonders der Märchen) bewegen sich heute in speziellen literarisch oder volkskundlich, pädagogisch oder therapeutisch interessierten Kreisen.

Wenn heute wieder über das Geschichten- und Märchenerzählen nachgedacht und vieles davon praktisch ausprobiert und angewendet wird, so muß man darin wohl mit Horst Speichert[10)] das Ergebnis von Lernprozessen und keinesfalls eine Rückwärtsorientierung sehen. Diejenigen, die das kybernetische Denken voran- und mitgetragen haben, die sich um die Verbreitung der Erkenntnis bemühen, daß der Mensch ein ganzheitliches Wesen und als solches wiederum eingebettet in vielfältige Kreisläufe und Gesetzmäßigkeiten der Natur und des Kosmos ist - sie gelangen heute langsam zu Gehör, wo jedenfalls ökologisch bereits sichtbar eingetroffen ist, was die Ein- und Weitsichtigen unter ihnen schon mindestens seit Jahrzehnten prophezeihten. In diesem Zusammenhang muß man das neuerliche Interesse am Volksmärchen betrachten. Man sieht heute kaum mehr die selben Gefahren in ihnen wie in der Nachkriegszeit oder später in den Studenten-

bewegungen der sechziger und siebziger Jahre; damals galten Märchen als brutal, grausam, Gewalt verherrlichend, herrschaftsstabilisierend, Klischees unterstützend oder zur Passivität erziehend. Heute erkennt man die Vielschichtigkeit der Volksmärchen und ihre Vorbildfunktion für seelisch-geistige Entwicklungsabläufe im Menschen. Zu Recht wehren sich dabei viele der Märchenbefürworter allerdings dagegen, sich, wenn sie heute Märchen wieder gut heißen, auf die Seite derjenigen gestellt zu sehen, die die Märchen zu moralistischen oder pädagogischen Zwecken schon in früheren Zeiten ge- bzw. mißbrauchten. Ferner ist man sich auch in Märchen-Liebhaberkreisen langsam einig, daß Volksmärchen nicht nur für Kinder, sondern auch für Erwachsene gedacht sind. Bekanntlich wurden sie ja einst unter Erwachsenen erzählt. Diesem Umstand wird die neuere Beschäftigung mit Märchen wieder gerechter, weil man eingehender als bisher fragt, welche Märchen für welche Altersstufe geeignet sein können. Daß es für diese Frage allerdings keine Patentlösungen gibt und daß sie außerdem erst in unserer Zeit gestellt wird (früher waren Kinder bei den Erzählgelegenheiten der Erwachsenen häufig geduldete 'Zaungäste'), sei gleich hinzugefügt.

Wenn man sich Gedanken über die Bedeutung und Entwicklung des Erzählens macht, darf nicht unerwähnt bleiben, daß das Buch an sich der eigentliche erste Einbruch in die mündliche Erzähltradition darstellt. Die Wurzel unserer heutigen Diskussion über Gefahren der Massenmedien liegt, historisch gesehen, also in der Verbreitung des Buches und der Zeitung, die die immer deutlicher werdende Verdrängung des Erzählens unterstützt hat. So haben die Brüder Grimm zwar in einer Zeit Märchen gesammelt, in der für Volkskundler der Rückgang traditioneller Erzählgewohnheiten erkennbar geworden war, und somit dieses Erzählgut 'retten' geholfen; gleichzeitig haben sie aber durch das Volks-

Buch mit dazu beigetragen, daß das Erzählen vom Lesen und Vorlesen verdrängt wurde. Schließlich waren auch die gemeinsamen Mahlzeiten nicht mehr in gleicher Weise selbstverständliche Erzählgelegenheiten wie in früheren Zeiten durch das neue Lese- und Vorlesebedürfnis. Noch heue kennen wir die verbreitete Gewohnheit, Zeitung während des Essens zu lesen: die intersubjektive Information über das Tagesgeschehen (zum Mitredenkönnen) wird höher gesetzt als persönliche, familiäre Zuwendung.

Das Erzählen verläuft im täglichen Leben also in dialogischen Zusammenhängen; meist will der Sprechende seinem gegenüber etwas berichten, 'erzählen'. Dennoch kann man mit Gerd Fritz das Erzählen als "Prototyp einer monologischen Kommunikationsform" bezeichnen. [10)] Denn beim Erzählen formuliert der Sprecher längere Folgen von Äußerungen alleine, ohne auf einen Dialog einzugehen. Daher wird eine Untersuchung der Sprache, die für dieses Erzählen verwendet wird, gesondert zu betrachten sein. Dabei sind insbesondere die Eigenarten des Geschichten- und des Märchenerzählens für unseren Zusammenhang von Bedeutung, weniger die Formen mündlichen Erzählens aus unserem täglichen Leben, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden wird.

Das Geschichtenerzählen ist ein spezieller Aspekt dieses Phänomens 'Erzählen'. Das aktuelle Interesse am Geschichten- und insbesondere am Märchenerzählen hängt mit den allgemein menschlichen Werten zusammen, die das Volksmärchen transportiert und die in unseren Tagen offenbar gefragt sind: die Hinwendung nämlich zu einem ganzheitlichen Menschen- und Weltbild. Allerdings darf diese Ganzheitlichkeit nicht wiederum durch eine nostalgische Romantik oder auch durch bestimmte Ideologien (wie beispielsweise die Rudolf Steiners) eingeschränkt werden. Ganzheit bedeutet - exemplarisch gesagt - auch das Mitvollziehen technischer Entwicklungen, wenn auch gewiß nicht bis hin zu deren Verselbständigung als Selbstzweck. Wenn Peter Zudeick

den Bad Karlshafener Kongreß "Märchenerzähler - Erzählgemeinschaft" 1981 als eine "Mischung aus neuer Innerlichkeit und alter Weinerlichkeit" charakterisiert und etwas spöttisch hinzufügt: "Wer immer beim Kongreß in Bad Karlshafen über unsere rationale Zeit klagte, die das Gefühl und die Seele unterdrückte, konnte des aufseufzenden Beifalls der geplagten Märchenseelen gewiß sein."[10b], dann trifft er damit ganz richtig ein Dilemma unter den Märchenliebhabern und -erzählern.

Zu den öffentlich in Erscheinung tretenden Märchenliebhabern gehört vor allem die beständig sich vergrößernde Zahl der Märchenerzählerinnen. Daß sich unter dieser neuen "Gilde" kaum mehr Männer befinden, ist bereits ein vordergründiger Unterschied zu den traditionellen Erzählgepflogenheiten. Über diese berichtet z.B. Gottfried Henßen, daß die Erzählkreise, die er bei seinen deutschen Feldforschungen vorfand, sich hauptsächlich aus Männern zusammensetzten; aus dem Münsterland zählt er dazu die nachbarlichen Zusammenkünfte, Jagdgesellschaften, Gesangvereinsabende, Stammtische in der Dorfwirtschaft, Mittagpausen auf Fabrikhöfen und Werkanlagen[11]. Inzwischen wurden, besonders innerhalb einseitig pädagogischer Verwendung von Märchen, die für die Erziehung der Kinder zuständigen Mütter und Großmütter, Erzieherinnen und Tanten zum Märchenerzählen oder -vorlesen prädestiniert (noch heute herrscht ja das Bild von der märchenerzählenden Großmutter vor). Daraus haben sich dann in einzelnen Fällen öffentliche Engagements entwickelt.

Durch diese Auftritte hat sich eine neue, künstliche Art von Märchenerzählen entwickelt, die mit dem selbstverständlichen Geschichtenerzählen im Gesellschaftsleben früherer Zeiten nichts mehr gemein hat. Zum einen deshalb, weil auf der oben gezeigten Entwicklungslinie vom mündlich überlieferten zum schriftlich fixierten Märchen jetzt versucht wird, mit Hilfe

dieses Märchenbuch-Stadiums wieder zum mündlichen Erzählen zu kommen, was aber naturgemäß dem einstigen dynamischen Erzählvorgang nicht mehr entsprechen kann. Zum anderen ist das Märchenerzählen unserer Tage inszeniert, die Erzählgelegenheiten werden eigens geschaffen durch gezielte Erzählveranstaltungen: sei es bei den bekannten Jahreskongressen der"Europäischen Märchengesellschaft" in Bad Karlshafen, sei es in Heimen, Jugendhäusern, Begegnungsstätten, Volkshochschulen oder in Schulen und Kindergärten, in Hochschulen oder anderen (meist Erzieher-) Ausbildungsstätten sowie in privaten Zirkeln.

Ein weiterer gravierender Unterschied zwischen heutigem und früherem Märchenerzählen liegt in der Rolle der Erzähler für die Tradierung des Erzählgutes begründet. Die traditionellen Erzähler standen unmittelbar in der mündlichen Überlieferungskette und gestalteten dadurch die Art der Überlieferung selbst mit. Diese Funktion fällt heute durch die Erzähler, die sich ihre Märchen aus Buchvorlagen auswählen, weg. Und traditionelle Erzähler finden sich, wie die Forschungsberichte beispielsweise auf der Karlshafener Tagung "Märchenerzähler Erzählgemeinschaft" 1981 gezeigt haben, heute nur noch selten, jedenfalls nicht mehr in der Bundesrepublik. Das traditionelle Märchenerzählen ist ein Netzwerk aus verschiedenen Faktoren wie z.B.: die Umgebung, in der das Märchen erzählt wird, Sitten und Gebräuche, die Bedingungen der Erhaltung und Verbreitung eines Märchens, die wechselseitigen Beziehungen zwischen Erzählern und Hörern sowie das individuelle Verhalten des Erzählers zum Märchen. Dabei spielt sein Beruf, seine Lebensweise (z.B. der Umgang mit vielen Menschen) ebenso eine Rolle wie sein Charakter, seine Weltanschauung und seine lokale Einbettung[12]. Dementsprechend bezieht sich der russische Forscher M. Asadowskij in seiner Abhandlung über "Eine sibirische Märchenerzählerin" auf W. Berendsohn: "Grundformen volkstüm-

licher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm", in denen dieser sagt:

"Wir brauchen Sammlungen, die uns die lebendige Kunst des Volkes ganz unverfälscht mit all ihren Vorzügen und Fehlern wiedergeben. Es liegt uns daran, recht viel zu erfahren von der Umgebung und Stimmung, in der erzählt wird, vom Verhältnis der Erzählenden zu ihrer Zuhörerschaft, vom Lebenskreis der Erzählerkunst. Vor allem aber möchten wir die Erzähler und Erzählerinnen in eingehenden Schilderungen kennen lernen, zusammen mit dem ganzen Vorrat ihrer Geschichten, um die Bedeutung der Persönlichkeit bei der Umbildung der Märchen aufzuhellen; denn wir haben es zweifellos mit hochbegabten, phantasiereichen, gedächtnisstarken Menschen zu tun, mit Künstlernaturen, die mit hervorragenden Schriftstellern in der Welt der Buchbildung gleichzustellen sind." [13]

Eine solche Sammlung hat G. Henßen mit den Erzählungen und Liedern des fünfundachtzigjährigen Egbert Gerrits 1951 vorgelegt. Darin berichtet er anschaulich über das Leben und den Wirkungskreis dieser Erzählerpersönlichkeit in ihrer heimischen Umgebung. Bezeichnenderweise konnte der Sammler selbst das Vertrauen des Erzählers bei spontaner gemeinsamer Arbeit ("Häufeln der Kartoffeln") erst richtig gewinnen. Häufig fanden sich Nachbarn ein, so beschreibt Henßen weiter, "war doch sein Haus ein Sammelpunkt der Geselligkeit."[14] Auch im Gasthof war der Erzähler ein "bekannter und allzeit gern gesehener Gast"[15]. Henßen hebt ferner den Humor des Erzählers hervor, sein lebhaftes und wechselvolles Minenspiel, seine "fast ständig gute Laune", sein häufiges Singen bei der Arbeit sowie seinen klugen und anpassungsfähigen Umgang mit anderen.

"Seine glückliche Art, das Leben zu meistern, war natürlich auch Gegenstand des Nachdenkens gewesen: 'Was brauchte er groß zu sorgen?' hieß es, 'ihm ging alles leicht von der Hand, und seine fleißige und sparsame Frau hielt den Erwerb zusammen.' 'Ick bün noch nie in de Welt verloren wäsen!' sagte Gerrits selber von sich, und diese Worte geben am besten die ruhige Sicherheit wieder, die er dem Leben gegenüber besaß. Gespräche über Gott und die Welt offenbarten die innere Harmonie eines Menschen, der allenthalben das Walten der Vorsehung erkannte. Zweifel an der göttlichen Führung konnte er deshalb auch nicht ertragen, und der sonst so Friedfertige konnte in Wallung geraten: als er mir von seinem Zusammenstoß mit einem Gottesleugner erzählte..., da klang noch die ganze innere Empörung nach, die dieser Vorfall in ihm ausgelöst hatte. An-

dererseits war er auch nicht übermäßig kirchlich gesinnt: packte ihn der Übermut, so machte er in seinen Scherzen auch nicht vor Bibelstellen Halt. Seine fromme Frau nahm daran Anstoß und wies ihn zurecht. Infolge eines Altersleidens war sie häufig mürrisch und durchaus nicht immer mit seinen Späßen zufrieden. Er suchte sie dann schnell zu besänftigen, wie er überhaupt rührend bemüht war, alles nach ihrem Sinn zu machen und ihr jede Arbeit, soweit möglich, abzunehmen. Zuweilen konnte er temperamentvoll aufbrausen; doch fand er immer schnell seine Fassung zurück. Innerlich reich und schöpferisch veranlagt, hätte er es in einer anderen Umwelt wohl zu bedeutenden künstlerischen Leistungen gebracht."16)

Dieses Beispiel mag hinreichend verdeutlichen, daß der traditionelle Märchenerzähler zum einen in einer mündlichen Überlieferungskette steht, daß er zum anderen eingebunden ist in vielfältige regionale und soziale Gegebenheiten, die zu natürlichen Erzählgelegenheiten führen und jeweils bestimmten Arten von Geschichten (Märchen) den Boden bereiten können, und daß er zum dritten eine Persönlichkeitsstruktur aufweist, die ihn zum Erzähler prädestiniert.

"Nicht jeder, der in seiner Jugend Gelegenheit hatte, den Überlieferungen der Vorfahren zu lauschen, wird dadurch nun später zum Erzähler: immer sind nur einige wenige Menschen von bestimmter Sinnesart und besonderer Begabung die künftigen Träger der Überlieferung."17)

Unter diesem Gesichtspunkt der Individualität unterscheidet Henßen den Märchenerzähler vom Sagenerzähler:

"Während der Kunst des Sagenerzählens durch die Gebundenheit an den Glauben der Gemeinschaft verhältnismäßig enge Grenzen gesetzt sind, kann sich die erzählerische Begabung bei Märchen und Schwänken voll und frei entfalten, so daß wir hier die schönsten Beispiele volkstümlicher Erzählkunst antreffen."18)

Unsere modernen Märchenerzähler kann man demgegenüber in ihrer Mehrzahl nur als Reproduzenten betrachten, denn ihre Vorlagen sind zu irgendeiner Zeit einmal schriftlich festgelegt worden, und sie geben nur sehr selten einmal aus einem inneren Bedürfnis heraus in geselliger Runde ihr Können zum Besten. Außerdem fehlt diesen modernen Versuchen des Märchenerzählens das

frohe und heitere Element, das "frohe Staunen, befreiende Lachen"[19] jener gewachsenen Erzählgemeinschaften historischer Prägung. Dennoch: es gibt Ausnahmen unter den heutigen Erzählern, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen gibt es Erzähler, die das überlieferte Gut derart in sich aufgenommen haben, daß man ihnen 'ihre' Märchen beinahe wie eigene Erlebnisse abnimmt. Der Erzähler Rudolf Geiger ist mit "seinen" Märchen ein solches Beispiel; gleichwohl ist auch er auf künstliche Erzählgelegenheiten angewiesen und wirkt der etwas zelebrierten Atmosphäre nicht entgegen. Zum anderen gibt es auch heute Erzähler, die sich um möglichst natürliche Erzählgelegenheiten bemühen und die sich außerdem mit dem Entstehungsraum 'ihrer' Märchen auch volkskundlich befassen. Anhand der Erzählerin S. Früh soll dies noch gezeigt werden.

Zuvor muß jedoch noch ein wichtiges Element der Märchenerzählkunst genannt werden, welches schließlich auch für die Verfechter der wortgetreuen Wiedergabe von überlieferten (z.B. Grimmschen) Märchen von Bedeutung ist: das Märchen ist durchaus kein willkürlich-phantastisches Gebilde, sondern es unterliegt bestimmten eigenen Gesetzen, wie wir im folgenden Kapitel anhand der Kategorien, die M. Lüthi entwickelt hat, zeigen wollen. So haben auch die Erzähler früherer Zeiten nicht willkürliche Veränderungen vorgenommen, was die Erzähl- und Erzählerforschung immer wieder betont hat, wiewohl diesen die zwingenden Stilmerkmale und -gesetzmäßigkeiten gewiß kaum bewußt waren. Bei allem Unterhaltungswert, den die Erzählgemeinschaft von den Geschichten ihres Erzählers erhoffte, bei aller Freiheit zu persönlichen Stellungnahmen des Erzählers - "die dichterische Wahrheit ist das einzige, was verlangt wird"[20]. Die Kunst des Märchenerzählens liegt somit in der Fähigkeit, sich dichterisch frei innerhalb der immanenten Stilgesetze des Märchens zu bewegen, wozu gewiß jenes Maß an Eingebundensein sowie an Intuition von nöten

ist, welches die herausragenden Erzählerpersönlichkeiten immer schon auszeichnete. Ein Vergleich mit Friedrich Guldas Auffassung über die Rolle der Jazz-Musik mag hierzu erlaubt sein: der klassisch ausgebildete Pianist beklagt den Verlust an individuellem "Spiel"-Raum für den einzelnen Musiker im Laufe der Musikgeschichte. Durch die zunehmend immer mehr festgelegte Notation werde der Musiker zum sogenannten "Interpreten". Im Jazz hingegen liege dem Musiker lediglich ein vorgegebenes Motiv des Komponisten vor, welches er im Vollzug des Musizierens innerhalb bestimmter harmonischer Gesetze jeweils individuell ausforme und damit einen Usus praktiziere, wie er in früheren (für uns heute als "klassisch" geltenden) Zeiten üblich gewesen sei. Die grundlegenden Gesetze der Harmonik habe der Musiker irgendwann einmal gelernt, sie seien ihm im Laufe der Zeit in Fleisch und Blut übergegangen, so daß er sie oftmals gar nicht mehr benennen könne und sie doch zuverlässig anwende. Gulda, der selbst analytisch geschult ist, weist dies anhand einzelner Musiker-Beispiele im Zusammenspiel nach.[21)]

Heutige Märchenerzähler sind zumeist eine Art von Unterhaltungskünstler geworden, und ihr Medium, das inszenierte Märchenerzählen, oft auf der Bühne vor "Publikum", ist nicht unumstritten. Die Erzählerin V. Mönckeberg-Kollmar beschreibt das Wesen des Märchenerzählers in Absetzung vom Schauspieler oder Rezitator denn auch folgendermaßen:

"Erzählen ist weder Vorlesen noch Rezitieren, noch Theaterspielen. Es hat seine eigenen Gesetze. Zwischen Vorleser und Zuhörer steht das Buch. Der Vorleser leiht dem Text nur seine Stimme, als Person muß er Distanz halten, denn er rezitiert nicht, er zitiert nur. Darum muß seine Vortragsweise zurückhaltend sein. Kontaktsuchen mit den Augen wirkt aufdringlich.
Der Schauspieler dagegen hat das Recht, alle Ausdrucksmittel einzusetzen. ...

Es gibt Märchenerzähler, die ihre Erzählsituation geradezu zelebrieren; zu ihnen muß wohl Vilma Mönckeberg gezählt werden, denn sie vertrug beispielsweise keinerlei Laut oder Geräusch aus dem 'Publikum' während ihres 'Auftritts'. So berichtet Frederik Hetmann:

"Wenn man zu einer Erzählstunde von Frau Mönckeberg zu spät kommt; und man macht dabei ein Geräusch, wenn man hustet oder gähnt..., das empfindet sie als eine Störung." 23)

Vielfach ist solchen Märchenerzählern auch die Beleuchtung wichtig für ihre 'Inszenierung': Kerzenschein, schwache oder indirekte Beleuchtung gehören dazu. F. Betz erklärt die Notwendigkeit derartiger Situationsvorgaben mit der Schaffung eines "Erzählraumes", der sich erst mit der Zeit unter der Mitarbeit der Zuhörer bilde:

"Deshalb ist auch nicht gleichgültig (sic), zu welcher Tageszeit erzählt wird und welche Beleuchtung der Raum hat in dem einer erzählt. Die heutigen Menschen sind nicht immer gleich und überhaupt nicht leicht disponiert, auf der Ebene der seelischen Entsprechungen mitzuspielen." 24)

Die 'Akkomodationsschwierigkeit' des Publikums, die die Erzählerin hier beklagt, liegt allerdings weniger am "heutigen Menschen", sondern eher an den heutigen, nämlich künstlichen Erzählsituationen. Denn wo immer es noch heute z.B. Gemeinschaftsarbeit historischer Prägung gibt (etwa in sogenannten 'alternativen' Produktionsstätten), besonders aber bei gemeinschaftlichen Freizeitunternehmungen (Wandern, Picknick, Zelten, Lagerfeueridylle), bei Familienfesten oder auch vereinzelt noch in Wirtshäusern - überall dort also, wo die Gelegenheit für spontanes Erzählen gegeben ist -, dort hat auch heute erfahrungsgemäß ein Märchenerzähler nicht derartige Schwierigkeiten mit der Hörbereitschaft seiner Zuhörer. 25)

Ein öffentlicher Märchenerzählabend ist eine 'p e r f o r m a n c e ' - Veranstaltung (Vergleichbares

gilt naturgemäß für Hörfunk- und Fernseh-Erzählveranstaltungen, ja selbst für Tonträger- und Filmproduktionen), und die Märchenerzähler unserer Tage sind freiberufliche Künstler.

"Wer es heute bei uns zulande unternimmt, wieder Märchen zu erzählen, unterscheidet sich wesentlich vom alten Volkserzähler: er hat eine Schulbildung durchlaufen, findet keine Erzählgemeinschaften vor, die auf seine Unterhaltung warten (damit der lange Fußweg in der Hitze abgekürzt, die langweiligen Handarbeiten kurzweilig werden), er hat kein ausgeruhtes Gedächtnis das es vermöchte, nach einmaligem Hören ein Märchen in seiner Grundgestalt aufzunehmen und zum Wiedererzählen zu behalten. Der heutige Erzähler ilst auf Bücher angewiesen, aus denen er sich s e i n e Märchen zusammensucht."[26]

Für deutsche Märchenerzähler gelten einige der berühmt gewordenen Erzählerpersönlichkeiten der jüngeren Vergangenheit als Vorbilder, so etwa die "großen alten Damen unter den deutschen Märchenerzählerinnen"[27] Vilma Mönckeberg-Kollmar oder Charlotte Rougemont. Beide verfechten die wortgetreue Wiedergabe der überlieferten (vornehmlich Grimmschen) Märchentexte, jedoch aus unterschiedlichen Gründen. V. Mönckeberg geht vom Sprach- R h y t h m u s aus, der ihr zunächst beim Auswendiglernen eine Orientierungshilfe bietet, der ihr aber auch den Maßstab für den "richtigen Klangkörper" eines Märchentextes setzt, so daß sie hin und wieder doch zu einzelnen Wortveränderungen greift.

Das Argument der Traditionsträchtigkeit von überlieferten Texten aus Märchenbüchern wird von den Befürwortern der wortgetreuen Wiedergabe beim Erzählen genannt. Die Gegner dieser Position setzen dem die Tradition der Märchenerzählsituation entgegen, in die ein Erzähler mit seiner Erzählweise, wie wir gezeigt haben, eingebunden ist und somit variabler bleibt. Wir haben gesehen, daß das Märchenerzählen tatsächlich ein komplexer Vorgang ist, der nicht alleine vom Erzähltext bestimmt werden kann; wer sich also mit dem traditionellen Märchenerzählen beschäftigt, muß immer dieses Umfeld miteinbeziehen.

Ein weiterer Aspekt jener Traditionsträchtigkeit der Märchentexte wird häufig in den Sprachbildern gesehen, die diese aufweisen und die es durch die wortgetreue Wiedergabe zu erhalten gelte. Eine Vertreterin dieser Ansicht ist Charlotte Rougemont, eine weitere "große alte Dame unter den deutschen Märchenerzählerinnen". Bereits beim Auswendiglernen 'ihrer' Märchen orientiert sie sich an den Bildern, die sich durch den Text innerlich formen. Und diese innere Aktivität soll auch beim Hörer ablaufen können, wenn er das Erzählte vernimmt. Es ist gewiß unbestreitbar, daß solche innere Mitarbeit zur Gemütsbildung beiträgt. Sie hat heute sogar innerhalb therapeutischer Maßnahmen ihren Platz: der Arzt Wolfdietrich Siegmund sowie der Verwaltungsleiter einer psychiatrischen Klinik Rudolf Geiger berichten von einschlägigen Erfahrungen mit erzählten Märchen bei Patienten.[28] Bereits Ch. Rougemont hatte anfänglich vor Patienten des Krankenhauses erzählt, in dem sie technische Assistentin war.

Die therapeutische Verwendung des Märchenerzählens soll jedoch hier nicht weiter verfolgt werden. Hingegen läßt sich die Frage, ob Märchen wortgetreu wiedererzählt oder situativ veränderbar bleiben sollen, auch bei neueren Märchenrzählern weiterverfolgen, so daß sich diese in eine Art von Kategorien einordnen lassen: unter den Vertretern des originalgetreuen Erzählens finden sich quasi im Gefolge der beiden großen Erzählerinnen einerseits sprechgestalterisch orientierte und andererseits an der bildhaften Sprache interessierte Erzähler. So bezieht sich Jürgen Janning, der derzeitige Präsident der Europäischen Märchengesellschaft, ausdrücklich auf sein Vorbild Vilma Mönckeberg, die er nicht nur selbst erzählen hörte, sondern bei der er auch Seminare über das Märchenerzählen absolviert und mit der er viele Gespräche über das Erzählen aus der Sicht des Sprecherziehers geführt hat; so hat er sich schließlich selbst als Sprecherzieher an der Universität auf das Erzählen

von Volksmärchen spezialisiert.[30] Er ist sich des Unterschiedes zu traditionellen Märchenerzählern bewußt und sagt über heutige Märchenerzähler:

"Von einzelnen aus diesem Kreis wissen wir, wie sie Erzähler wurden. Die unmittelbare Begegnung mit einer Erzählerpersönlichkeit hat bei einigen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Aber schon diese standen nicht mehr in einer mündlichen Erzähltradition, sondern hatten ihre Kunst in literarischer Beschäftigung mit den Märchen, auch aus einer gewissen Nähe zu sprechkünstlerischen Berufen, eigenständig, vom originalen Märchenerzähler unabhängig, herangebildet."[31]

Ausgebildete Sprecher als Märchenerzähler sind nicht unumstritten. Das ist verständlich, denn außer der besonders beschaffenen Erzählsituation kommt nun auch die speziell ausgebildete Sprechweise zum modernen Märchenerzählen hinzu, so daß der künstliche Charakter verstärkt wird.

Arnica Esterl ist eine Vertreterin der wortgetreuen, an der bilderschaffenden Sprache orientierten Erzählerinnen. Sie entwickelte ihre Fähigkeit zum Erzählen als Hausfrau und Mutter und tritt inzwischen öffentlich auf, vornehmlich in anthroposophischen Schulen oder Kindergärten, vor Kindern und vor Erwachsenen. Mit letzteren erarbeitet sie die spezifischen (meist Grimmschen) Sprachbilder häufig im Gespräch, was für sie einen wesentlichen Bestandteil ihres Märchenerzählens vor Erwachsenen bildet:

"... während des Lernens (ich lerne 'stumm', mit dem Buch vor der Nase, Zeile für Zeile) war mir, durch das ständige Wiederholen, wie ein farbiges Bühnenbild der Inhalt des Märchens buchstäblich 'aufgegangen'. Ich durchschaute Zusammenhänge, indem ich mich auf den wunderbaren Text und auf die genauen Bilder konzentrierte. Und als ich versuchte, mit den Eltern zusammen einige dieser Bilder nachzuvollziehen, erlebte ich eine unerwartete Wirkung. Alle kamen in Bewegung, schauten genau hin, malten sich aus, konzentrierten und stritten sich. Aber immer streng am Text. ... Mir kam und kommt es darauf an, die verschiedenen Ebenen und Erlabnismöglichkeigen der Märchen durch ganz genaues Betrachten der Sprache und der Bilder zu erarbeiten."[32]

Ihre Überzeugung vom erzieherischen Wert der Märchen prägt den Erzählstil Arnica Esterls . Allerdings entsteht bei ihr der "Erzählraum", von dem Felicitas Betz gesprochen hat, relativ schnell, denn sie zieht ihre Zuhörer dadurch in Bann, daß sie selbst hinter 'ihrem' Märchen zurücktritt. Doch ohne eine gewisse 'erhabene' Stimmung geht es auch bei ihr nicht. Diese Stimmung, die häufig bei neuen Erzählern zu finden ist, läßt die Zuhörer meist vor Zwischenfragen zurückschrecken, auch wenn der Erzähler seine Offenheit dafür anfänglich beteuert hatte. Das Auswendiggelernte entpuppt sich dann als fremdes Gut, das sich der Erzähler übergestülpt hat, wodurch seine Geschichte oft wie ein Bildungsgut wirkt, das reproduziert wird. Es entsteht häufig eine gewisse Verkrampfung dabei. Angesichts der Erfahrungen, die Frederic Hetmann in angelsächsischen Sprachräumen mit dem Märchenerzählen gemacht hat, muß man sich wohl die Frage stellen, ob dies eine typisch deutsche Eigenart des Märchenerzählens ist:

"Ich habe mündliche Erzähler in Irland und in Nordamerika gehört. Mir fällt auf, daß der Erzählstil dort ganz anders ist als hier bei uns. Mir kommt es so vor, als ob, hier in der Bundesrepublik die Märchenerzähler etwas Künstlich-Zelebriert-Weihevolles anhaftet. Ich mußte mir bei dem letzten Märchenkongreß in Bad Karlshafen, auf dem ich sechs oder sieben mündliche Erzähler aus der Bundesrepublik gehört habe, manchmal das Lachen verkneifen. Da ging das Erzählen auf Stelzen. Das wurde dann komisch. In Amerika oder in Irland war das Verhältnis zwischen Erzähler und Erzählgemeinschaft viel natürlicher. Es ging lockerer zu."[33]

Eine der Ausnahmen unter den Erzählerinnen, bei deren Erzählen es auch hier-zulande "lockerer zugeht", ist Sigrid Früh. Auch sie lernt ihre Geschichten aus Märchenbüchern, aber sie hat sich weder auf deutsche Märchen noch auf eine unbedingt wortgetreue Wiedergabe festgelegt. Sie erzählt 'ihre' Märchen insofern aus eigenem Erleben heraus, als ihr diese persönlich

eine Hilfe waren oder sind. Und sie beschäftigt sich eingehend mit der Geschichte, Kultur- und Religionsgeschichte desjenigen Landes, aus dem 'ihr' Märchen stamnmt. Diese Mischung aus eigener Betroffenheit und der Erarbeitung des kulturhistorischen Umfeldes eines Märchens scheint der Erzählerin einen (für bundesdeutsche Verhältnisse) unkonventionellen Umgang mit ihrem Erzählgut zu ermöglichen. Das gilt auch für die Textveränderungen, die sie gelegentlich vornimmt. F. Hetmann hat ein Gespräch mit der Erzählerin veröffentlicht, worin sie dies erläutert. Beispielhaftes soll hieraus ausführlicher wiedergegeben werden:

"... Autor: Würden Sie, wenn ein Märchen gedruckt vorliegt, auch eine bestimmte Stelle abändern, Gefühle verstärken, die Beschreibung der Landschaft ausmalen? Darf sich die Märchenerzählerin solche Freiheiten nehmen?
Früh: Ja, ich finde, das ist legitim. Und ich muß dazu noch etwas sagen. In meinem Repertoire gibt es ein französisches Märchen, ein Märchen aus der Gascogne. Es geht darin um einen Vater-Sohn-Konflikt. Es ist für mich interessant, wie der Sohn, der zunächst ein Taugenichts ist, sich bessert, aber immer wieder vom Vater verworfen wird. Er befreit das Land aus allen Nöten. Er bringt eine goldene Lilie, die die schwarze Pest heilt. Und nun kommt eben der Schluß in jener Fassung, die mir vorlag! Der Sohn kommt zurück. Der Vater liegt auf dem Sterbebett, er stirbt. Und ganz am Schluß heißt es: Der Sohn wurde ein gerechter und gütiger König, aber er wurde nie mehr glücklich in seinem Leben, weil sein Vater starb, ohne ihm verziehen zu haben. Da kam mir ein: Das ist überhaupt kein märchenhafter Schluß. Und ich habe mir auch gesagt: Das kannst du so nicht vor Jugendlichen erzählen, die vielleicht ähnliche Probleme haben. Du nimmst ihnen ja völlig den Mut zum Leben. Ich glaube, das ist das Wichtige am Märchen, daß es den Mut zum positiven Schluß hat, damit macht es Mut... macht auch Mut, sich zu starken Gefühlen zu bekennen. Also, ich war entsetzt. Ich habe mir überlegt: Wie sehr mir dieses Märchen auch sonst gefällt, so erzähl ich es nicht. Ich habe dann darüber nachgelesen und bin darauf gestoßen, daß dieses Märchen von einem Mann aufgezeichnet worden ist. Das hatte ich schon vermutet. Und ich glaube heute noch: Der hatte dieses Problem mit seinem eigenen Sohn. Ich habe auch festgestellt, daß es dann noch eine Fassung von zwei Frauen gibt,

die hatte der Sammler nicht gekannt. Da habe ich den Schluß abgeändert. Jawohl! Und wenn mich jetzt verschiedene Leute fressen! Ich bin auch schon beinahe deswegen gefressen worden. Ich habe dann erzählt: Der Duft der goldenen Lilienblüte war so stark, daß der König, also der Vater, wieder zum Leben erweckt wurde. Er erkannte, welches Unrecht er seinem Sohn angetan hatte, und übergab ihm den Thron. Schließlich habe ich in Frankreich ein ganz altes Märchenbuch gefunden mit der Version der beiden Frauen. In dem nun stand genau mein Schluß.
Autor: Sie verändern also die Handlung unter Umständen, wenn Sie das mit Ihrem Märchensinn für notwendig erachten. Ich persönlich kann das nicht kritisieren. Wenn man sich nämlich vorstellt, daß ja Volksmärchen über vier- bis fünfhundert Jahre, und unter Umständen noch länger, mündlich weitergegeben worden sind, dann sind doch dabei gewiß auch Veränderungen vorgenommen worden, und zwar doch sowohl beiläufige wie auch ganz bewußte.
Früh: Ich gehe aber bei einer solchen Veränderung ganz gewissenhaft vor. Ich ändere nicht nach Lust und Laune. In einem russischen Märchen, in dem die Heldin zu den drei Baba Yagas (Hexen) kommt, ist die erste Gabe, die sie erhält, eine Spindel, die dritte Gabe ist ein Stickrahmen. Nun war da die zweite Gabe eine Schüssel mit Eiern. Das hat mir überhaupt nicht eingeleuchtet. Die drei Baba Yagas sind nämlich die drei Muttergottheiten. Ich habe dann die zweite Gabe in einen Webrahmen umgewandelt, der von selbst einen silbernen Stoff webt. Später habe ich festgestellt, daß die Schüssel mit Eiern als zweite Gabe auf einem Übersetzungsfehler beruhte.
Autor: Und wenn jetzt ein Wissenschaftler käme und Ihnen nachwiese, daß die Schüssel mit den Eiern sehr wohl einen Sinn ergibt, würden Sie Ihre Version dann zurückverändern?
Früh: Nein, ich würde beim Webrahmen bleiben. Die Spindel, der Webrahmen und dann der Stickrahmen: das ist für mich der richtige Aufbau. Ich erzähle das Märchen doch, nicht der Wissenschaftler. Ich muß es nachvollziehen können." 34)

Die Märchenerzählsituation früherer Jahrhunderte können wir nicht in unsere Zeit verpflanzen. Aber dieses Erzählerbeispiel zeigt doch stellvertretend, daß es möglich ist, ohne zusätzliche Inszenierung die ohnehin künstliche Erzählsituation zu gestalten. Vor allem darf der Humor nicht fehlen, verbindet er doch am schnellsten und natürlichsten auch gänzlich unterschiedliche Charaktere. Davon schreibt A. Grunnenberg in ihrem Bericht über die Märchenerzählerin Gertrud Hempel:

"Sie erklärt nicht mehr, warum sie es in der heutigen Zeit für sinnvoll hält, solche unwahrscheinlichen Geschichten von Feen und Zauberern, Hexen, Riesen, sprechenden Tieren und wundertätigen Pflanzen vor ein erwachsenes Publikum zu bringen. Sie hat inzwischen ein unfehlbares Mittel gefunden, sich selbst Skeptiker geneigt zu machen: sie bringt die Leute erst einmal zum Lachen." 35)

Auch in früheren Zeiten waren die volkstümlichen Märchenerzähler bekannt und beliebt, weil sie außer Märchen auch Schwänke, Rätsel, Witze und Sprichwörter kannten. Dieser Wesenszug traditioneller Erzähler läßt G. Henßen schließlich nochmals deren Bedeutung für die Überlieferung des Volksgutes hervorheben:

"Wie sehr gerade sie Erzähler die geistigen Träger der Überlieferung sind, dafür zeugen die wertvollen Beitäge, die ich außer den Geschichten ihnen zu verdanken habe. So konnte ich bei ihnen an die tausend Sprichwörter und Redensarten aufzeichnen; der Rätsel und Scherzfragen sind kaum weniger." 36)

Die Persönlichkeit des Erzählers ist für das traditionelle Märchenerzählen eine entscheidende Komponente, wie wir gezeigt haben. Wer sich heute mit dem Märchnerzählen beschäftigen will, muß diesen Faktor zur Kenntnis nehmen und sich mit der Welt des Märchens u n d seines Erzählers auseinandersetzen, wie der Feldforscher Alfred Cammann ebenfalls fordert:

"... Die Begegnung mit dem Erzähler ist meist ebenso interessant wie das erzählte Märchen selbst, und zum Märchen als Volkserzählung kommen wir eben nur durch den Volkserzähler.
... Zusammen mit meiner Frau habe ich in der jahrelangen Beschäftigung mit der Volkserzählung erlebt und erfahren, wie sehr das Märchen eingebunden ist in das volkstümliche Erzählen, wie es der Erzähler gestaltet, wie er es wendet und wie es sich wandelt und daß eine solche Geschichte nicht nur durch eine sogenannte Interpretation zu verstehen, sondern eben Wesen und Werk des jeweiligen Erzählers, der Erzählerin ist. Wie das Lebendige selbst sind auch die Geschichten in ständigem Wandel begriffen, nur das Buch macht sie fest. Wenn wir uns darum sorgen, daß die Kette der Überlieferung nicht abreißt, müssen wir versuchen, Anschluß zu bekommen an die Erzähler in ihrer Sprache, ihrem Stil, ihrer Lebenswelt." 37)

Das sekundäre Erzählen unserer Tage kümmert sich aber meist noch kaum um diesen Anschluß an die Lebenswelt der traditionellen Erzähler.

Wollen wir die Bedeutung des sekundären Märchenerzählens richtig einschätzen, so ist festzustellen, daß sie zwar im pädagogischen Bereich besonders zugenommen hat, andererseits aber in keinem Verhältnis zum Umfang des Medienangebotes für Kinder steht. Darauf wird am Beispiel des Rundfunks noch einzugehen sein. Doch zunächst sollen noch einige wichtige Konstituenten betrachtet werden, aus denen sich Wesen und Gehalt der Volksmärchen vornehmlich zusammensetzen.

2. Die Erzählsprache des Volksmärchens

2.1. Zur Märchensprache

Mit der Untersuchung der Märchensprache bewegen wir uns in dem weiten und vielseitigen Feld der Narrativik:

"Die Erzähltextanalyse oder Narrativik verfolgt das Ziel, die Strukturen von Erzählungen zu bestimmen. Sie ist, wie im Handbuch der Linguistik ausgeführt wird, Forschungsgegenstand verschiedener Disziplinen; erwähnt werden die Linguistik, die Literaturwissenschaft, die Anthropologie, die Theologie und die Geschichtswissenschaften. Der Forschungsgegenstand selbst ist komplex..." [1)]

So deutet R. Baum in seiner Abhandlung über den Zusammenhang von Narrativik und Linguistik die Komplexität narrativischer Untersuchungen an. Dabei faßt er die verschiedenen narrativischen Ansätze in drei "Grundtypen" zusammen: " (1) Strukturale bzw. semiologische Ansätze, (2) generative bzw. textgrammatische Ansätze und (3) kommunikationsorientierte Ansätze". Für unseren Gegenstand, die Volksmärchen und insbesondere die Grimmschen Märchen, interessieren dabei vornehmlich die unter (1) und (3) genannten Ansätze, die Baum folgendermaßen erläutert:

"Als 'struktural' bzw. 'semiologisch' werden die Ansätze der 'sogenannten Pariser semiologischen Schule' bezeichnet, als deren Mitglieder in diesem Zusammenhang Barthes, Bremond, Greimas, Kristeva und Todorov genannt werden. Ihre durch Propp und Levi-Strauss beeinflußten Arbeiten ließen sich trotz aller Divergenzen durch drei gemeinsame Prinzipien charakterisieren: '(1) die Definition der Erzählung als 'message qui énonce le devenir d'un sujet', derzufolge allgemein eine Subjekt-Prädikat-Beziehung als grundlegend für die Erzählstruktur angesehen wird; (2) die Unterscheidung von zwei Ebenen der Erzählstruktur, einer zugrundeliegenden Struktur und einer Oberflächenstruktur, auf der sich die zugrundeliegende Struktur sprachlich manifestiert (z.B. niveau immanent und niveau apparent bei Greimas, histoire und discours bei Todorov, raconté und racontant bei Bremond); (3) die

Annahme, daß die erzählten Handlungen universale Strukturen menschlichen Handelns widerspiegeln.' ... Als 'kommunikationsorientiert' weren ... diejenigen Ansätze bezeichnet, die der Frage nachgehen, 'welche Rolle ein erzählender Text im - alltäglichen oder literarischen - Kommunikationsprozeß spielt'." 2)

Gerd Fritz warnt für die Erzähltextanalyse allerdings zu Recht vor der vermischung zweier separat zu betrachtender Aspekte: zum einen die "Abfolge von Sachverhalten bzw. Ereignissen, von Handlungen und ihren Konsequenzen etc.", zum anderen die Sätze selber und ihre Verwendung beim Erzählvorgang:

"So verwechseln etwa auch Labov und Waletzky in ihrem einflußreichen Aufsatz zur Erzählanalyse gelegentlich die zeitliche Abfolge von Ereignissen mit der Abfolge der Sätze, mit denen diese Ereignisse wiedergegeben werden." 2a)

Haben wir im vorigen Kapitel über das mündliche Erzählen einen kommunikationsorientierten Akzent gesetzt, so geht es uns hier um einen strukturalen:

"'In diesem Zusammenhang dürften auch Charakteristika der Textoberfläche wieder größere Aufmerksamkeit verdienen, insofern als sie sich möglicherweise als Signale interpretieren lassen, an denen der Rezipient den erzählenden Text als solchen erkennt.'", 3)

so sagt Baum, womit er uns gerade im Falle der Märchen auf ganz vordergründig typische sprachliche Wendungen wie "Es war einmal..." oder "Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute" verweist. Doch weiterführendere Erkenntnisse als diese - ohnehin eher trivialen - Aussagen konnten beim Durchforsten der verschiedensten narrativen Ansätze leider nicht gefunden werden, wiewohl dies für unsere Frage nach der besonderen Eigentümlichkeit der Gestalt von Volksmärchen - im Hinblick auf ihre eventuelle Adaptierbarkeit - zu vermuten gewesen wäre.

Der spezifische Stil der Märchensprache wird vielfach darauf zurückgeführt, daß das Märchen m ü n d l i c h überliefertes Erzählgut ist und sich seine Sprache durch die mündliche Erzählweise geformt habe.

Max Lüthi hat jedoch vor knapp vierzig Jahren bereits darauf hingewiesen, daß der eigentümliche Märchenstil nicht aus der Tatsache der mündliche Tradierung abgeleitet werden dürfe:

"Auch Sage, Saga, Legende und Klatschgeschichte werden mündlich übertragen und besitzen doch einen anderen Stil als das Märchen; Der Grund dafür kann nicht allein darin liegen, daß das Märchen als mehrgliedrige Erzählung eines festen, formelhaften Stils bedarf, um dem Erzähler Gedächtnisstützen zu bieten, während die Sage als eingliedriges Gebilde einen solchen Stil nicht nötig hat. Die andere Stilart muß vielmehr der Ausdruck eines anderen Stilwillens sein."[4)]

Dabei sieht er zweierlei Möglichkeiten, nämlich daß sich das Volk entweder die Dichtungen so zurechtschleife, daß sie seinen Neigungen sowie der mündlichen Übertragungsweise entsprächen, oder diese Dichtungen würden bereits von Anfang an in einer Form angeboten, die diesen beiden Bedürfnissen entspricht. Welche von beiden Möglichkeiten für das Märchen zutrifft, lasse sich nicht entscheiden. Doch Lüthi fordert die Märchenforschung auf, sich ernsthaft auch mit der zweiten Denkungsart zu befassen:

" Denn es ist wohl möglich, daß die eigentlichen Märchenbildner, ähnlich wie Homer, zwar selber Erben einer langen Entwicklung sind, daß aber ihre Schöpfungen als endliche Erfüllung dieser Entwicklung sich ziemlich rein und unverändert in der volksmündlichen Übertragung erhalten." [5)]

Gehen wir, diesem Ansatz folgend, bei der Untersuchung der Märchensprache also davon aus, daß nicht die Tatsache der mündlichen Überlieferung die Sprache geformt hat, sondern die Märchensprache wesensmäßig für mündliches Erzählen geeignet ist (das gilt auch für die Versuche, märchen schriftlich festzuhalten - seien es die Grimms oder deren Vorläufer), so ergibt sich für die Analyse selbst eigentlich nur eine Verschiebung der Nuance. Denn die Oberflächenstruktur der Märchensprache weist viele heterogene Unstimmigkeiten mit einzelnen Grundzügen des Märchenstils auf, die sehr wohl auf Eingriffe einzelner Erzähler innerhalb der Überlieferungskette schließen lassen. Es muß uns

also um Charakteristika gehen, die das einzelne Beispiel übergreifen und die außerdem oftmals in einer der oberflächigen Erzählstruktur zugrundeliegenden Ebene zu suchen sein werden. Diesen Umstand räumt auch Lüthi im Anschluß an das Zitierte ein:

"Daß die Ausprägung des Märchenstils von Erzähler zu Erzähler, von Volk zu Volk und auch von Epoche zu Epoche verschieden ist, ist selbstverständlich. Aber es gibt eine Grundform, nach der die Märchenerzählung hinstrebt. Sie wird kaum je rein verwirklicht, unsichtbar aber steht sie hinter jedem Märchen. Die lebendige Erzählung umspielt sie, umrankt sie. In jedem einzelnen Märchen kommen Züge vor, die ihr nicht ganz entsprechen."

Die Charakterisierung dieser gesuchten Grundform des Märchens und ihres Erscheinungsbildes an der sprachlichen Oberfläche ist Max Lüthi unübertreffbar gelungen, auch die heutige Märchenforschung ist auf die von ihm entwickelten Kategorien angewiesen. So sind uns auch keine Märcheninterpretationen begegnet, die im Hinblick auf Gestalt und Sprache ohne Lüthis Kategorien ausgekommen wären. Immerhin sind diese durch die Untersuchung umfangreichen Metrials entstanden und bilden die Reduktion von mannigfachen Oberflächenerscheinungen auf zugrundeliegende Strukturen ("Durch den Vergleich vieler Erzählungen war es möglich, das eigentlich Märchenhafte zu erfassen", sagt Lüthi selbst.)

Die Lüthischen Kategorien der Flächenhaftigkeit, Eindimensionalität, Abstraktheit, Isolation, Allverbundenheit, Sublimation und Welthaltigkeit[6] sind nun im Hinblick auf Märchenbearbeitungen in Medien zu besprechen, da sie auch und gerade dort in Betracht gezogen sein wollen. So ist das Moment der F l ä c h e n h a f t i g k e i t von zentraler Bedeutung für Märchen in Medien. Wir werden weiter unten anhand des Theatermärchens "Die Reise durch das Schweigen" detailliert darauf eingehen. Insgesamt geht es dabei um die Frage, wie diese Flächenhaftigkeit in einem

wesensmäßig mehrdimensionalen und durchweg mit dem Faktor "Zeit" arbeitenden Medium wie etwa dem Hörspiel (durch Hörräume), dem Theater (Bühnen- und Zuschauerraum) oder dem Fernsehen (Plastizität durch Bewegung im Film-Raum) überhaupt umgesetzt werden kann. Daß diese Frage hinsichtlich der medienspezifischen Mittel einen großen Erfahrungsschatz und Ideenreichtum seitens der Produzenten erfordert, liegt auf der Hand.

Wenn Lüthi des weiteren von der E i n d i m e n s i o n a l i t ä t des Märchens spricht, so will er das nicht im selben "graphischen" Sinne verstanden wissen wie das Moment der Flächenhaftigkeit; vielmehr kennzeichnet er damit das selbstverständliche Nebeneinander und Ineinander von Diesseitigem und Jenseitigem im Märchen. Stellen Sage und Legende jenseitige Wesen (Natur- oder Elementarwesen, jenseitige Männer oder Frauen u.s.w.) als in einer anderen, numinosen Dimension lebend dar, extistieren sie im Märchen völlig selbstverständlich und ebenso unpersönlich und flächenhaft wie der Märchenheld selbst neben und mit ihm.

In medialen Adaptionen Jenseitswesen auftreten zu lassen ist in keinem Fall ein technisches Problem (im Gegenteil: beispielsweise können die filmischen Mittel ganz neue Möglichkeiten eröffnen, da sie - im Gegensatz zum Theater - nicht mit dem 'live'-Charakter ihrer Darstellung kollidieren); vielmehr ist es ein ganz anderer Gefahrenpunkt, der sich hier anbahnt: nämlich die Überstrapazierung dessen, was im Märchen ebenso wertneutral und faszinationslos wie alles andere dargestellt wird, hin zu phantastischen Wesen, Ungeheuern und Monstern (aktuelles Beispiel: Michael Ende hat sich eben aus diesem Grund von der Verfil-

mung seiner "Unendlichen Geschichte" distanziert).

Das Märchen kennt keine ausführlichen oder gar bewundernden wie abwertenden Schilderungen, es führt seinen Helden von Punkt zu Punkt seiner Schicksalskette. Nur Handlungsrelevantes wird erwähnt, ohne daß es detaillierte Beschreibungen gäbe. Dieser Verzicht auf jede individuelle Charakterisierung nennt Lüthi den a b s t r a k t e n S t i l. Jedes diesseitige oder jenseitige WEsen, jedes Ding und jeder Schauplatz werden nur benannt, nicht beschrieben.

"Jeder Ansatz zu ausführlicher Beschreibung erweckt das Gefühl, daß nur ein Bruchteil von allem Sagbaren wirklich gesagt wird; ... Die bloße Nennung dagegen läßt die Dinge automatisch zu einfachen Bildern erstarren. Die Welt ist eingefangen ins Wort, kein tastendes Ausmalen gibt uns das Gefühl, daß nicht alles erfaßt sei."[7)]

An dieser Stelle wird die Hauptschwierigkeit für mediale Adaptionen angedeutet: der abstrakte Märchenstil, der "die Welt ins Wort einfängt", muß mit jeder sinnlichen Erweiterung, sei es also akustisch oder visuell oder audiovisuell, verlassen werden. Möglicherweise kann er aber durch einen neuen, entsprechend abstrakten Stil der Medienmittel, für Bearbeitungen von Märchen Pate stehen.

" Die Brüder Grimm verlassen den Stil des echten Märchens, wenn von den roten Augen und dem wackeligen Kopf der Hexe erzählen, von ihrer langen Nase, auf welcher eine Bille sitzt (Anm.: KHM Nrn. 15, 69, 193) - das wirkliche Volksmärchen spricht nur von einer 'häßlichen Alten', einer 'alten Hexe', einer 'bösen Hexe' oder einfach von einem 'alten Weib' ... ((das Märchen)) verzichtet konsequent auf individualisierende Charakteristik."[19)]

Die bekannten Märchenformeln, die typischen Wiederholungen, das Zeichnen von Extremen: (Königshaus und Dummling, "sie war so schön, daß sich ihresgleichen nicht mehr auf Erden fand" ("Allerlei-rauh"), "bis ans Ende der Welt" u.s.w.), die spezifischen Verbote (die Kammer, die nicht betreten oder die Türe, die

nicht geöffnet werden darf ("Marienkind") u.s.w.), die Bedingungen, die etwa von den jenseitigen Helfern gestellt werden, sowie die Zuspitzung des Extremen in den sogenannten "Wundern" des Märchens, die übergangslosen, schlagartigen Verwandlungen ("und als der Bär bei ihnen war, fiel plötzlich die Bärenhaut ab, und er stand da als ein schöner Mann und war ganz in Gold gekleidet" heißt es in "Schneeweißchen und Rosenrot") tragen ebenfalls zu dem abstrakten Stil bei.

Dieser wird aber nun in den meisten medialen Märchenadaptionen nicht beachtet, wodurch ein wesentlicher Grundzug des Märchens verlorengeht: detaillierte, oft historisierende Ausschmückungen und Dekorationen, Klamauk und action oder ausführliche Beschreibungen der gerade im Märchen nur episch benannten Vorgänge (Verwandlung, Verbrennung oder überhaupt Tötung, Schmerz, innerseelische Vorgänge u.s.w.). Eines unserer im folgenden analysierten Hörspiele ("Großmutters Märchen vom Hans und von der goldenen Kugel") wird dies noch näher exemplifizieren.

Die Kategorien der I s o l a t i o n und A l l v e r b u n d e n h e i t betreffen für mediale Märchen in erster Linie die Figuren- und Handlungskonzeption. Jede Veränderung an diesen Grundzügen, durch notwendige Dramatisierung etwa, tilgt damit ein wesentliches Märchenkennzeichen: wenn beispielsweise plötzlich ein ursprünglich stumpfes Handlungsmotiv begründet wird oder eine Gabe, ein sogenanntes 'Wunder' in einen pragmatischen Vorgang verwandelt wird vor lauter 'Realitätsbewußtsein', dann ist der Märchenstil bereits verraten. Damit haben sich außer Märchenbearbeitern auch Stückeschreiber auseinanderzusetzen, die etwas Neues, am Märchen Orientiertes, schaffen wollen:

"Die 'stumpfe' Stelle braucht nicht durch unvollkommene Übertragung entstanden sein; sie ist echt märchenhaft: Aschenputtel handelt, ohne selber zu wissen warum, nach zwingenden Gesetzen. Dasselbe tut die jüngste Kaufmannstochter, die von ihrem Vater unbegreiflicherweise ein ganz wertloses, aber dafür schwer zu erlangendes Geschenk wünscht, welches sie dann, ohne daß sie dies vorher ahnt, in Beziehung zum Tierprinzen bringt".(KHM Nr. 88) [8]

Die heikelsten der Lüthischen Kategorien hinsichtlich der Medienadaptionen sowie hinsichtlich neu geschriebener Medienmärchen sind die der S u b l i m a t i o n und der W e l t h a l t i g k e i t.

Die "sublimierende Kraft des Märchens schenkt ihm die Möglichkeit, die Welt in sich aufzunehmen. Das Märchen wird welthaltig. ... Es ist nicht nur imstande, jedes beliebige Element sublimierend in sich aufzunehmen, sondern es spiegelt wirklich alle wesentlichen Elemente des menschlichen Seins. ... daß im Märchen alles Denkmögliche wirklich werden kann, erweckt den Eindruck größter Freiheit. Doch ist diese Freiheit nicht Willkür. Strenge Gesetze beherrschen die Märchenform. Die Märchen sind nicht Ausgeburten wilder Phantasie; sie folgen in der Motivwahl wie in der Formgebung verpflichtender Gesetzlichkeit, die sie aber, wie jedes Kunstwerk, frei erfüllen. Denn nur in der Erfüllung dieser Gesetze verwirklicht das Märchen sich selber." [9]

In Medienadaptionen wird Welthaltigkeit meist mißverstanden als Rechtfertigung billiger Aktualisierungen, was wir allerdings nur interpretierend feststellen können, da es keinerlei Theorie darüber gibt, wie man die Lüthischen Märchenkategorien auf Medienadaptionen anwenden kann. Für neu geschriebene Märchen ergeben sich aus diesen Aspekten der Sublimation und Welthaltigkeit hohe Ansprüche an einen Autor; denn ihm gilt im Besonderen, was Lüthi von "verpflichtender Gesetzlichkeit" im Märchen sagt, die die Motivwahl und die Formgebung bestimmt.

Daß das Märchen mit seiner spezifischen Sprache Bilder

formt, ist - außerhalb der Kategorien von Max Lüthi - ein besonderer Angelpunkt sowohl tiefenpsychologischer als auch anthroposophischer Märchendeutung. "Märchen sind innere Schicksale und Entwicklungen des einzelnen Menschen in Bildern", schreibt Friedel Lenz in ihrem anthroposophischen Märchen-Klassiker "Bildsprache der Märchen". Sie warnt davor, die kompakten Bildreihen und ihren "Ursinn" zu zerstören:

"Wir müssen uns heute erneut um das Verständnis der Märchen bemühen, denn der moderne Mensch versteht die Bildsprache nicht mehr. Zwar ist unsere Sprache voll bildlicher Ausdrücke. Die meisten Worte sind aus dem Bilde entstanden. Sprache ist geronnenes Bild. Aber das intellektuelle Denken sieht das Bild nicht mehr. Die Bilder im Worte zu erkennen ist ein weiterer wichtiger Schlüssel." 10)

So ist es verständlich, daß die meisten anthroposophischen Märchen-Editionen mit einem Kompendium für das bessere Verstehen der einzelnen (Sprach-) Bilder der Märchen versehen sind, zumal die Interpretationen oftmals eigenwillige Züge aufweisen und nicht ohne das zugrundeliegende Menschenbild Rudolf Steiners zugänglich sind. Welche Möglichkeiten die mediale Adaption nunmehr hat, dieses Bildhafte des Märchens und seiner Sprache jeweils medienadäquat umzusetzen, bleibt offen. Insbesondere die audiovisuellen Medien unterliegen der Gefahr, jene mit der Sprache des Märchens im Rezipienten (durch dessen eigene Arbeit) entstandenen Bilder nun in ihrer jeweiligen Form als Vorgaben festzulegen. Damit nehmen sie dem Zuschauer den Rezeptionsprozeß einer inneren 'Produktion'. Zwar können diese vorgegebenen Bilder durchaus zur Vorstellungskraft des Zuschauers beitragen, aber sie können nicht seine eigene Bilderformung im Inneren ersetzen. Die rein auditiven Märchenadaptionen hingegen können dem Hörer leichter die Freiheit zu eigenen inneren Bildern lassen, wodurch sie von Märchenliebhabern meist auch eher akzeptiert werden als die audiovisuellen .

2.2. Über Märchenbilder

Auf die Frage, wie man die bildhafte Märchensprache medial umsetzen kann, gibt es keine allgemeingültige Antwort, wie wir gesehen haben. Man kann nur auf dieses Grundproblem medialer Märchenbearbeitungen verweisen, denn bislang gibt es ja noch nicht einmal eine Theorie der Märchenadaptionen. Durch ihre Vielzahl jedoch müssen wir für eine bessere Beurteilung ihrer Formen neben der spezifischen Märchensprache auch die gängige Märchenillustration zu berücksichtigen, denn in ihr liegen die Wurzeln heutiger Märchenmedien. Die historische Entwicklung medialer Märchenbilder in Buch, Film, Fernsehen und Comics geht auf Märchen-Bilderbogen zurück. Dort hat man Märchen 'in Bildern erzählt' und nur sehr wenige Sätze des ursprünglichen Erzähltextes verwendet. Damit befinden wir uns in einem Zwischenbereich aus Narrativik und Kunstwissenschaften. Vom 'Erzählen in Bildern' kann man, genau besehen, dann sprechen, wenn man es mit einer Reihung verschiedener Einzelbilder zu Folgen zu tun hat. Karl Riha hat die Geschichte der Bilderbogen und verschiedene"Formen des 'Erzählens' in Bildern" untersucht:

> "Gehen wir von den Bilderbogen aus, wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als populäre Lese- und Bildstoffe ausgeprägt haben; sie sind für die stofflich-thematische wie für die formale Entwicklung der 'Bildergeschichte' von zentraler Bedeutung und haben über diese - um die Jahrhundertwende - auf die frühe Phase der Comics und des Stummfilms eingewirkt. Sie erfüllen in ihren Stoffen und Themen die unterschiedlichsten Bedürfnisse: sie dienen als erbaulicher Wandschmuck, übernehmen Aufgaben der Zeit-Information, werden als Mittel der Unterrichtung (bis hin zu den elementaren Kenntnissen im Schreiben, Lesen und Rechnen) benutzt und tendieren schließlich zu den mannigfachsten Formen der literarischen und spielerischen Unterhaltung (Kartenspiel, Ausschneidebogen etc.)."[11]

Ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts lag der Schwerpunkt der Bilderbogenproduktionen bei litera-

rischen und bildenden Themen, und in dieser Zeit traten auch Sagen, Märchen und Spruchweisheiten auf [12]; so zum Beispiel die "Münchener Bilderbogen", die in szenischer Folge Handlungsmomente einzelner Märchen mit erklärender Textunterlegung darstellen.

Der Sprung von der Bilder-Reihe zum Zeichentrick im Film, zur zeitraffenden Vorführung fotografierter Reihen von Bildern mit minimalen Detailveränderungen, ist nicht mehr sehr groß. Wohl erfordert er das Hinzunehmen des Mittels 'Fotografie', könnte aber wohl als Weiterentwicklung der Töpfferschen "vollständigen Erfindung eines Vorganges" (1981) angesehen werden. Interessant wird dabei allerdings ein Rezeptionsvergleich, bei dem sich durch den Aufführungscharakter des zeitabhängigen Film-Mediums ein grundlegender Unterschied zur gedruckten Bilderfolge ergibt: dem Zuschauer bleibt nicht mehr die Möglichkeit, sich jedes Bild so lange anzuschauen, wie es seinem individuellen Bedürfnis entspricht, sich also Details näher zu betrachten oder eher einen "Über-Blick" zu gewinnen, vielleicht auch nochmals rückwärts zu blicken. Der Zeichentrick legt die Sukzession der Bildfolgen in Reihenfolge, Richtung und Geschwindigkeit fest, wobei er sich hierfür lediglich an biologischen Durchschnittswerten der Augenmuskelbewegung orientiert, die dem Rezipienten die Illusion belebter Bewegung verschafft. Beiden, der Bildergeschichte wie dem Trickfilm, bleibt jedoch die Gemeinsamkeit, sowohl textunabhängige Aussagen treffen zu können als auch zur Textillustration verwandt zu werden (oder zumindest in Kombination mit Texten).

Bevor wir detaillierter auf Möglichkeiten der Verbindung von Text und Bild eingehen, soll jedoch ein zur Geschichte der Bilderbogen paralleler Entwicklungs-

strang nachgezeichnet werden: die Geschichte des Bilderbuches.

Der Begriff "Bilderbuch", unter dem wir heute ein speziell für das Kleinkind geschaffenes Buch verstehen, galt seit der Erfindung des Buchdrucks bis gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch für schlechthin jedes Buch, das mit Bildern versehen war. Zu gleicher Zeit wie die Bilderbogen eroberte das Märchen auch - nach Auskunft des "Lexikons der Kinder- und Jugendliteratur" - die

"poetischen Bilderbuchausgaben, die teilweise reich illustrierte Märchensammlungen anboten, teils einzelne Märchen in einer Folge von Illustrationen bildlich nacherzählten." 13)

Die Märchentradierung in Buchform wird bekanntlich einerseits begrüßt, weil man darin eine Gewähr dafür sieht, daß das Erzählgut nicht gänzlich verloren geht; sie wird andererseits kritisiert ob ihrer festgelegten sprachlichen Form. Gesellen wir diesem Für und Wider noch die Frage nach der Berechtigung von Illustration hinzu, wird die entstehende Diskussion vielschichtiger.

"Solange Märchen erzählt wurden, waren Illustrationen nicht notwendig, denn Erzähler und Zuhörer sahen dank ihrer Vorstellungskraft Bilder, Gestalten, Geschehnisse vor ihrem geistigen Auge. Als die Märchen aber dann auf die Buchseiten gebannt wurden und nicht mehr eine lebendige Stimme, sondern tote schwarze Zeichen den Inhalt wiedergaben, war es naheliegend, daß bildende Künstler anfingen, den Text mit Bildern zu ergänzen." 14)

Die Märchenerzählerin Vilma Mönckeberg läßt hier ihre Skepsis gegenüber Märchenillustrationen durchscheinen. Die Grundfrage bleibt aber diese: sollen Märchen durch das erzählte, vorgelesene oder gelesene Wort Bilder im Inneren entstehen lassen ohne vor-

gegebene, allzusehr fixierende Zeichnungen - oder regen Illustrationen dementgegen gar die Phantasie erst an? Psaar/Klein reflektieren die Möglichkeit einer Theorie der Märchenillustration:

"Sucht man einen Zugang zu den möglichen Beziehungen, in denen das Märchen zum Bild stehen kann, so bieten sich innerhalb der bisher recht schmalen Forschungsansätze zum Thema Bild und Text am ehesten die kategorialen Ordnungsversuche Göte Klingbergs an, mit denen er das Verhältnis zwischen Bild und Text innerhalb der Kinderliteratur klärt. Als prinzipielle Möglichkeiten unterscheidet er:

1. Zu einem primären Text wird sekundär das Bild als Illustration des Vorgegebenen geliefert, 'wobei der Text als eine selbständige Einheit neben der Illustration existiert.'
2. 'Umgekehrt kommt es vor, daß die Abbildung das Primäre ist und ein Autor den Auftrag erhielt, einen Text zum Bild zu schreiben.'
3. 'Mitunter kam die Abbildung gleichzeitig mit dem Text durch Zusammenarbeit zwischen dem Autor und dem Bildkünstler (es kann auch ein und dieselbe Person sein) zustande.'

Alle drei Möglichkeiten sind theoretisch auch für die Märchen-Illustration denkbar. Die bisher gewöhnlichste dürfte allerdings die erste der genannten sein, der Text des Volksmärchens wird zu irgend einem Zeitpunkt illustriert."[15]

Dieser häufigsten der genannten drei Möglichkeiten ordnen Psaar/Klein die Märchenbilder Ludwig Richters (1803-1884), Moritz von Schwinds (1804-1871), Theodor Hosemanns (1807-1875), Franz Poccis (1807-1886), Franz Strassens (1869-1949) und Heinrich Vogelers (1872-1942) zu. Hierzu ist anzumerken, daß diese als typisch geltenden Märchenillustrationen meist einen bestimmten Stil aufweisen, der das Kindliche (oft auch das Kindertümelnde), das Gemütliche und Behagliche hervorruft. Als erster zeichnete Emil Ludwig Grimm in dieser traulichen Art für die Sammlungen seiner berühmten Brüder, was bei Wilhelm auf großes Wohlwollen stieß. Auch Ludwig Richter, der

mit seinem eher biedermeierlichen Stil große Erfolge verbuchen konnte, schuf feststehende Märchenbild-Assoziazionen für viele seiner Bewunderer; gewiß waren bei ihm aber auch künstlerische Fähigkeiten und liebenswürdige Vorstellungen miteinander verknüpft. Dagegen wirken die eigenwilligen Illustrationen von Malern wie Doré, Alfred Kubin oder David Hockney eher provozierend, denn sie reizte das Unheimliche und hintergründig Gefährliche im Märchen.

"Ebenso gab es aber auch schon im 19. Jahrhundert Künstler, die als Erzähler und Illustratoren simultan zu arbeiten vermochten, wie etwa Johann Peter Lyser (1804-1870), dessen 'Buch der Mährchen für Töchter und Söhne gebildeter Stände', Leipzig 1834, weite Verbreitung genoß. Dieses Gestaltungsprinzip, beste Voraussetzung für möglichst weitgehende Aussagen - Einheit von Bild und Text, findet sich jedoch auch bei Gegenwartsautoren verwirklicht, die klassische Märchenstoffe neu erzählen und gleichzeitig illustrieren, so etwa in 'Janosch erzählt Grimm's Märchen und zeichnet für Kinder von heute. Fünfzig ausgewählte Märchen', 1. Aufl. Weinheim und Basel 1972. ... Eine Mischung zwischen den Möglichkeiten eins und drei stellt'Tomi Ungerers Märchenbuch', Zürich 1975, dar. In diesem Fall illustriert der Graphiker sowohl fremde Nacherzählungen und Originaltexte von Hans Christian Andersen und den Brüdern Grimm als auch eine eigene originelle Version des 'Rotkäppchen'."[16]

Daß im Märchenbuch die zweitgenannte theoretische Möglichkeit, einem primären Bild einen Text nachträglich zuzuordnen, nicht vorkommen kann, liegt in der Natur des tradierten Erzählstoffes. Dennoch erwähnen Psaar/Klein zu Recht an dieser Stelle die Märchen-Bilderbücher[17], in denen nur wenige "Textleisten das Handlungsgerippe des populären Märchens liefern" und die sich "vor allem in den auflagenstarken Billigproduktionen fest kartonierter Bilderbücher für Kleinkinder" finden.

Einige der Schwierigkeiten, die grundsätzlich mit der Illustration des vorgegebenen Märchentextes ver-

bunden sind, nennt Vilma Mönckeberg an der bereits zitierten Stelle: erstens erschwert die ahistorische "Zeitlosigkeit" des Märchens jede Konkretisierung durch das Bild (soll ein König mittelalterlich aussehen, kann er heute überhaupt noch dargestellt werden?); denn vieles im Märchen Erscheinende hat Symbolcharakter und bewirkt eine jeweils eigene Vorstellung im Zuhörer oder Leser. Das gilt auch für die Darstellung von unsichtbaren oder nicht jedem sichtbaren Kräften im Märchen. Ebenso verhält es sich mit "unheimlichen oder grausamen Vorkommnissen", die im Märchen niemals detailliert um ihres Ablaufes Willen geschildert werden, sondern die innerhalb des Fortgangs ihre Funktion haben (die Verbrennung der Hexe ist psychologisch als die Vernichtung des Bösen, Wiederherstellung von Gleichgewicht und Gerechtigkeit, zu sehen und nicht als grausames Handlungselement, wie wir es heute von Kriminalfilmen her kennen!). Darüber hinaus ist auch zu bedenken, daß die Figuren des Märchens unpersönlich sind; durch ihre Darstellung jedoch erhalten sie individuelle Charakterzüge. Dieses Problem gilt allerdings stärker für den Film mit Schauspielern als für die Zeichnung, die - wenn der Zeichner sich dessen bewußt ist - eine angemessene Unpersönlichkeit auszudrücken vermag. Ambivalent bleibt dies letztlich im Falle des Zeichentrickfilmes, wo Zeichnung mit der Bewegungs-Illusion verbunden und damit eine mehrschichtige Zeitlichkeit vorgegeben wird. Illustrationen können - wie Vilma Mönckeberg ebenfalls an dieser Stelle sagt - einen gegenüber dem Märchen zu statischen Eindruck erwecken, da der Illustrator ja gezwungen ist, seine Darstellung jeweils nur auf ganz bestimmte einzelne Textpassagen zu beziehen. Dazu haben Psaar/Klein jedoch Alternativen gefunden, unter denen uns die "Märchenbilder" des Graphikers Hans Fischer besonders überzeugen. Deshalb sei hier ein Beispiel vorgeführt:

Hans Fischer: Rotkäppchen.
In: Märchenbilder, Zürich u. Stuttg. 1961, S. 79

Dieses Bild läßt sich wie eine Geschichte von oben nach unten lesen. Es nützt aber zusätzlich seine medialen Möglichkeiten auf geschickte Weise aus: so kann beispielsweise das Moment der Gleichzeitigkeit dadurch ausgedrückt werden, daß am oberen Rand (auf gleicher horizontaler, also auf gleicher 'Sukzessions'-Ebene) nicht nur Rotkäppchen von der Mutter verabschiedet wird, sondern der später als Retter auftretende Förster bereits (von Rotkäppchen natürlich unbemerkt) den Wald betritt. Im Märchen braucht das nicht erwähnt zu werden, denn das selbstverständliche Erscheinen des Försters ist ein stumpfes Motiv. Diese Selbstverständlichkeit bildnerisch auszudrücken ist Fischer somit gelungen, was auch ein weiterer Bestandteil seines "Märchenbildes" zeigt: mit seiner Darstellung des Märchenwaldes wird ebenfalls die Vielfalt an gegebenen Möglichkeiten deutlich, aus denen das Märchen nach bestimmten Gesetzlichkeiten (wie Lüthi nachgewiesen hat) greifen kann; er zeichnet nämlich einen bevölkerten Wald, keinen leeren."Eulen, Käfer und Schnecken sowie die in einer Art Vexierspiel erkennbaren Zwergenfiguren" vermeiden jede Art von Unheimlichkeit oder Grausamkeit des Waldes[18], so daß das rezipierende Kind nicht nur den helfenden Förster immer schon im Blick haben, sondern sich auch in einer Art innerer Lebendigkeit in den Märchenwald einleben kann. Die eigene 'innere Produktion' wird dadurch im Rezipienten gefördert, ohne daß diesem bildhafte Fixierungen vorgesetzt werden, die ihn in seiner Vorstellungskraft einschränken. Man kann in diesem Bild nicht nur einzeln angebotene Szenen der Fabel zu einer Folge zusammensetzen, wie bei Bildergeschichten herkömmlicher Art, sondern die Sukzession dieser Geschichte ist eingebettet in eine Vielfalt von gleichzeitig Vorhandenem, und gerade für dieses hilft das Bild den Blick schärfen. Darin kann ein lebensnaher pädagogischer Wert dieses "Märchenbildes" gesehen werden. Vorbildlich ist es im Hinblick auf visuelle Märchenmedien, da es die eigene innere 'Produktion' des Rezipienten anzuregen vermag.

Ein ganzes Märchen zu erzählen ist jedoch nicht immer das Anliegen von Märchenillustrationen; oft wird nur nach einer Darstellungsmöglichkeit von prägnanten Szenen, Titelmotiven oder -figuren gesucht. In diesem Falle wird man wohl kaum am S c h e r e n s c h n i t t vorbeikommen; er dürfte dem stilisierten, flächenhaften und abstrakten Märchenstil bildnerisch tatsächlich sehr nahe kommen, kann er doch auf Farbgebung, plastische Ausgestaltung oder detaillierte individuelle Charakterisierung weitgehend verzichten. Auch die Scherenschnitt-Märchenfilme (etwa die berühmten von Lotte Reiniger) zeigen, daß die Trick-Bewegungen der Figuren diesen Wesenszügen des Märchens noch eher entsprechen können als etwa die Märchenfilme Walt Disneys.

Ein letztes Moment der Illustration im Märchenbuch soll nicht unerwähnt bleiben, auch wenn es darüber hinaus auf andere Medien, insbesondere auf das Theater, weist: geht man von der Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen aus, so sollten unbedingt Darstellungen vermieden werden, die eher kindertümelnd als kindgemäß sind. Wie ein Kind zu seinem Spracherwerb unsere richtig gesprochene Sprache und keine nachahmende Kindersprache braucht,[19] so braucht es für seine Entwicklung auch die klare und eindeutige, künstlerisch wertvolle Illustration. Kinderzeichnungen allein oder gar imitierte Kindermalerei eines Erwachsenen helfen keinem Kind, sich eigene Vorstellungen zu machen und in die Welt hineinzuwachsen. Reizvoll und interessant sind solche Darstellungen nur für den Erwachsenen selber.

Wie die Erscheinungsformen Grimmscher Märchen in den Medien bislang ausgesehen haben, soll nun im weiteren gezeigt werden; dabei streifen wir zunächst, entsprechend der historischen Entwicklung, einige Formen von Märchenbüchern, um dann auf andere Medien überzugehen.

3. Erscheinungsformen Grimmscher Märchen in Medien: eine Bestandsaufnahme

In einem kommentierten historischen Überblick sollen die wichtigsten Kanäle betrachtet werden, auf denen Märchen ihre Rezipienten erreichen. Dabei ist die Zielgruppe der Märchen-Medien ausnahmslos die der Kinder. Genau genommen wäre auch der Märchenerzähler ein solcher Kanal; doch in diesem Kapitel soll es um die technischen Medien der Massenkommunikation: Märchenplatten, Märchenfilm, Märchencomics und -spots sowie deren Vorläufer, Vorlage (oder gar Konkurrenz?): Märchenbuch und Märchentheater gehen. Entsprechend dem Thema dieser Arbeit werden Märchen im Hörfunk und Fernsehen anschließend gesondert behandelt.

"Die Bedeutung dieser an der Massenkommunikation beteiligten Medien (Comics, Film, Schallplatte) für die Märchenrezeption des Kindes dürfte ... inzwischen erheblich über der der hergebrachten Vermittlungswege liegen."[1)]

Psaar/Klein lenken in diesem Zusammenhang ihr Augenmerk vorwiegend auf die medienpädagogische

"Seite des Komplexes Märchen und Medien, und zwar gerade deshalb, weil auch dann, wenn sich der unterrichtende Lehrer der medialen Märchenvermittler zum Zwecke didaktischer Hilfeleistung bedient, in den meisten Fällen auf Produkte der Kulturwarenindustrie zurückgegriffen werden muß. Abgesehen davon, daß auch die als Lehr- und Lernmittel bezeichneten Software-Produkte der Medienindustrie wie Filme, Bildplatten, Ton-Cassetten, Dia-Serien und Schallplatten zumindest Derivate der Massenkommunikations-Produktion sind, ist dieser Rückgriff auch didaktisch zu rechtfertigen: er konfrontiert das Kind, pädagogisch gezielt und gelenkt allerdings, mit der Realität des Medienangebotes, dem es sich auch außerhalb der Schule ausgesetzt sieht. Damit wird der Transfer des im

Unterricht Erlernten auf die alltägliche außerschulische Rezeptionssituation erheblich erleichtert. Daraus resultiert allerdings die ... Notwendigkeit, das Medium nicht nur als apparative didaktische Hilfe einzusetzen, sondern es selbst samt seinen spezifischen Bedingungen zu reflektieren."[2)]

Dieser medienpädagogische Ansatz ist für jeden Erziehenden bedenkenswert. Es bleibt zu fragen, ob nicht seitens der Produktionen mehr medienspezifisch adäquates Angebot dieser Medienpädagogik entgegengebracht werden sollte anstatt sich weiterhin auf marktorientierte Software zu beschränken. Und - auf unsere Märchen geblickt - es bleibt zu fragen, ob sich traditionelles Erzählgut in dieser Weise zur medienpädagogischen Adaptionsverarbeitung eignet.

Doch zurück zu den historischen Wurzeln der medialen Märchenadaptionen, zum Märchenbuch:

3.1. Es war einmal und ist noch immer - Das Märchenbuch

1812 erschien mit sechsundachtzig Märchen der erste und 1815 mit siebzig Märchen der zweite Band der "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, 1819 bis 1822 folgte die zweite Auflage mit einem Kommentarband. Noch zu Lebzeiten der Brüder erreichte das Werk siebzehn Auflagen und gehört zu den meistgelesenen, meistillustrierten und meistübersetzten Büchern der Weltliteratur.

"Gesammelt haben wir an diesen Märchen seit etwa dreizehn Jahren; der erste Band, welcher im Jahr 1812 erschien, enthielt meist, was wir nach und nach in Hessen, in den Main- und Kinziggegenden der Grafschaft Hanau, wo wir hier sind, von mündlicher Überlieferung aufgefaßt hatten. Der zweite Band wurde im Jahre 1814 beendigt. Einer jener guten Zufälle aber war es, daß wir aus dem bei Kassel gelegenen Dorfe Niederzwehren eine Bäuerin kennenlernten, die uns die meisten und schönsten Märchen des zweiten Bandes erzählte." (Aus der Vorrede der Brüder Grimm) [3)]

Das Märchenbuch wird heute in Buchhandlungen und Bibliotheken unter der Rubrik "Kinder- und Jugendliteratur" geführt. Es ist eine lange schon diskutierte Frage, ob die Volksmärchen nun für Kinder oder für Erwachsene geeignet seien. Zu Grimms Zeiten löste man dieses Problem noch sehr einfach: "Sind denn diese Kindermärchen für Kinder erdacht und erfunden! Ich glaube dies so wenig als ich die allgemeine Frage nicht bejahen werde, ob man überhaupt für Kinder etwas eigenes einrichten müsse?" schreibt Jacob Grimm in einem Brief vom 28. Januar 1813 an Arnim. Die damals - jedenfalls programmatisch - übliche Gleichbehandlung von Kindern mit Erwachsenen wird uns im Zusammenhang mit dem Kindertheater noch zu beschäftigen haben. Was das Märchenbuch hingegen anlangt, haben sich Buchhändler und Bibliothekare gewiß nach

dem Leseverhalten ihrer Kundschaft bzw. der Benutzer gerichtet, wenn sie es der Kinder- und Jugendliteratur bzw. den entsprechenden "Lesealtern" zuordnen. Allenfalls gelten zum Beispiel die seit 1912 im Diederichs-Verlag herausgegebenen "Märchen der Völker" in ihrem Aufmachungsstil als Literatur für Erwachsene, von denen durch Kürzungen und behutsame sprachliche Änderungen erst später Ausgaben für Jugendliche abgeleitet wurden.[4)]

Klaus Doderer schreibt in seinem Artikel über die Brüder Grimm des "Lexikons der Kinder- und Jugendliteratur"[5)]:

"Die Beziehung der Brüder Grimm zur Kinderliteratur ist kompliziert und hängt mit den ideologischen Hintergründen ihres Werks eng zusammen. ... Auf der Suche nach einer ursprünglichen Poesie, die nach ihrer Meinung noch nicht durch rationalistische Zutaten und abstrakte Stilelemente verunreinigt sei, stießen sie auf volkstümliche Erzählungen wie Märchen, Fabeln, Sagen, wie sie in Kinder- und Spinnstuben noch mündlich tradiert wurden und aus mittelalterlichen und frühhochdeutschen Texten teilweise erschließbar waren. Sie sahen in diesen Kleinformen Reste alter Mythen und einer in ihrer Zeit verdeckten, jedoch wiederzuentdeckenden Naturpoesie. Für die Brüder Grimm war das Kind in seinem noch naiven Geisteszustand aufnahmefähig für die Volkspoesie, wie es auch im Geiste einer anschaulichen deutschen Sprache aufwachsen sollte. ... Wilhelm Grimm hat bei seinen tiefgreifenden stilistischen und auch inhaltlichen Bearbeitungen in den auf die erste Auflage folgenden Ausgaben die tatsächlich eingetretene Wirkung auf den Leser akzeptiert - bis 1857 (Ausgabe letzter Hand) waren die zweihundert gesammelten und bearbeiteten Märchen schon zum siebenten Mal aufgelegt worden - und ein speziell für Kinder zubereitetes, stilistisch recht einheitliches Werk geschaffen. ... Die Brüder Grimm haben nicht nur Grundsteine für die Entwicklung der Germanistik und Folkloreforschung gelegt, sie haben auch die Vorstellung vom Märchen-Erzählton weitgehend international bestimmt und ein mehr als 150 Jahre fast unangefochten gültiges Muster für Literatur in deutschen Kinderstuben geschaffen.

Die deutschen Märchen in der Grimmschen Fassung sind vielfach übersetzt und Kinderweltliteratur geworden."

Das Buch gilt in unserem Zeitalter bereits als ein altes Medium, dessen Verdrängung durch elektronische Medien immer mehr zu einer Gefahr wird, insbesondere für Bevölkerungsschichten mit geringer Bildungsqualität. So kann man sich heute kaum vorstellen, daß diejenige Kritik, die an den Massenmedien geübt wird, zumindest an einem Punkt auch für die Zeit zutrifft, in der Bücher einer breiteren Bevölkerung zugänglich wurden: sie verdrängten die Erzählgewohnheiten und Erzählsituationen. Konnte man sich während allerlei Arbeit oder während des Essens erzählen, Geschichten erzählen, so erfordert das Vorlesen eine besondere Situation, die initiiert sein will und viel weniger spontan entstehen kann. An diesem Punkt also setzt die Rolle der Massenmedien eine Entwicklung fort, die sich bereits angebahnt hatte durch die Verbreitung des Buches - wiewohl wir heute das Vorlesen wieder propagieren müssen, da uns die Handhabung der Medien entgleitet und bereits zu großen Schädigungen bei Kindern wie auch bei Erwachsenen geführt hat. Daß zu dieser Entwicklung allerdings auch ein allgemeiner pädagogischer Verdrängungsmechanismus beiträgt, ist dabei immer wieder zu betonen: würde beispielsweise in den Schulen der richtige Umgang mit Massenmedien, unmittelbar an das Interesse der Kinder anschließend, eingeübt, so müßte der angedeutete Medienmißbrauch kein solch erschreckendes Ausmaß zeitigen.

In dem genannten "Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur" beschreibt Ulrike Bastion die tatsächlichen "Erscheinungsformen des Märchens in der Kinderliteratur":

"Der Anteil der Märchen-Ausgaben innerhalb der Belletristik für Kinder der letzten Jahrzehnte ist außerordentlich groß. Neben die herkömmlichen Märchen-Bücher - gemeint sind die schon im 19. Jahrhundert beginnende Tradition der Märchen-Bilderbücher und Märchen-Sammlungen, die oftmals reich illustriert sind, - treten neuerdings Ausgaben mit unbekannten, zum Teil aus fremden Ländern stammenden Texten.
Während bis in die jüngste Vergangenheit die Überlieferung der 'Gattung Grimm' unangetastet verlief, beginnen nach 1970 Bearbeitungen und Umdichtungen altbekannter Märchen. ... Das traditionelle Märchen - allen voran die Märchen der Brüder Grimm - ist heute noch ein wesentlicher Bestandteil der Kinderliteratur und -erziehung. Die gesellschaftliche und künstlerische Hochschätzung des Genres Märchen führte dazu, daß im 19. und 20. Jahrhundert hervorragende Künstler wie G. Cruikshank, L. Richter, Fr. Pocci, Th. Hosemann, M. v.Schwind. Fr. Hegenbarth, W. Klemke, M. Slevogt, J. Trnka, F. Hoffmann, H. Fischer Illustrationen zu Märchen-Ausgaben schufen."[6)]

Die Beliebtheit von Märchenbüchern innerhalb des Kinderbuch-Angebotes erfährt seit Beginn der achziger Jahre nochmals einen Aufschwung. So werden etwa für Kleinkinder einzelne Märchen als Bilderbücher neu aufgelegt oder neu herausgegeben (zum Beispiel im Artemis-, Ellermann-, Nord-Süd- oder Sauerländer-Verlag). Man findet aber auch für Ältere (sowie für Erwachsene) Neuauflagen alter Märchenbücher, oftmals bibliophile Reproduktionen, oder es werden die bekannten Kunstmärchen mit zusätzlichem historischem Material neu herausgebracht, wie "Mutter Holunder" von Christian Andersen mit einer Biographie über den Dichter. So findet man unter der Rubrik "Märchen" allerhand Unterschiedliches versammelt: Volksmärchen, Kunstmärchen, Kinder-Geschichten, Fantasy-Literatur und Comics. Für Kleinkinder sind derzeit Lisa Tetzners "Das Töpflein mit dem Hulebule-Bäuchlein" oder "Das Traumfresserchen" von Michael Ende als Bilderbuch gefragt[7)]; ab dem sogenannten "Zweiten Lesealter"

(neun bis zwölf Jahre) findet sich vor allem Fantasy-Literatur unter der Märchenrubrik: Bücher von Edith Nesbit, Astrid Lindgren, Kinsley, Ottfried Preussler, Holbein, Recheis, Michael Ende u.s.w.

Als Erzieher tut man sicher gut daran, sich diesem vereinheitlichten Märchen-Angebotstrend nicht unbesehen anzupassen, sind doch die Unterschiede der genannten Literaturgattungen oftmals beträchtlich, obwohl sie alle "Märchen" genannt werden.

3.2. "Liebe Kinder! ..." - Das Märchentheater

Unter den Märchen-Medien spielt das Märchentheater eine hervorragende Rolle, deren geschichtliche Entwicklung hier umrissen werden soll. Das Theater zu den Medien zu rechnen ist innerhalb der Mediendiskussion inzwischen selbstverständlich geworden, auch wenn sie ursprünglich nur den elektronischen Medien gegolten hat. Jedenfalls ist das Theater aus der Sicht des Konsumierenden ebenfalls ein Medium, welches ihm bestimmte Aussagen audiovisuell anbietet.

"Es unterscheidet sich für den Zuschauer zunächst nicht prinzipiell von Fernsehen oder Film. Die Verschiedenheit gründet allerdings in der räumlichen Nähe von Produzenten (hier vorwiegend den Schauspielern) und Rezipienten, was grundsätzlich eine Teilnahme des Zuschauers einschließt (und sei es nur durch Buh-Rufe, Lachen oder ähnliches). Hinzu kommt die Einmaligkeit der Aufführung, die 'Aura' des Theaters."[8)]

Kindertheater, als Theater für Kinder verstanden, kann zum einen Theater von Kindern sein (Rollenspiele, Schul- oder sonstige Kinderaufführungen, auch mit Puppen- und Kasperlefiguren) oder Theater von Laienspielgruppen oder professionellen Ensembles, mit Schauspielern oder ebenfalls mit Puppen, Marionetten und dergleichen gespielt. Dann gibt es verschiedene Intentionen, wie zum Beispiel pädagogisch oder emanzipatorisch ambitioniertes Theater[9)], Musikspiele oder Unterhaltungsstücke - und schließlich das Märchentheater, das sich zu einem eigenen Genre entwickeln sollte.

Doch zunächst hat sich das Kindertheater trotz der neu aufgebrochenen pädagogischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts noch nicht als eigenes Medium verselbständigt, galt doch die Erziehung im Sinne der bürgerlichen Tugenden gleichermaßen den Erwachsenen wie

den Kindern. Man behandelte Kinder "wie kleine Erwachsene, was ebenso die mangelnde Kenntnis der kindlichen Psyche widerspiegelt wie eine 'unverkrampfte Gleichheitsvorstellung' der Erwachsenen gegenüber den Kindern"[10]. Das Dilemma im Umgang mit Kindern hat sich über verschiedene Stufen hinweg bis heute noch nicht überwinden lassen: folgte - grob gesagt - dieser Gleichbehandlung mit Erwachsenen dann eine gänzliche Miß- bzw. Minderachtung des Kindes als eines angeblich unselbständigen, uneigenen und erst noch zu formenden Wesens, als eines Besitzes der Eltern, so wurde darauf erst in der späten Mitte unseres Jahrhunderts mit einer allgemeinen Protestwelle geantwortet, die durch ihre Forderung, das Kind als autonome Persönlichkeit ernst zu nehmen, die antiautoritären bis hin zu den "laisser-faire"-Bewegungen mit sich brachte. Die Diskussion um die Frage "Was ist angeboren, was anerzogen?" ist noch heute im Gange. Die ersten Früchte der einseitigen Antiautoritäts-Bewegung haben wiederum ein Umdenken nach sich gezogen, das aber zur Zeit in einer gewissen Orientierungslosigkeit stecken geblieben zu sein scheint. Wenn man davon ausgeht, daß das Sein eines Menschen mit Zeugung und Geburt beginnt, ist natürlich die Balance dazwischen auch schwierig aufrecht zu erhalten: einerseits das Kind als eigene Persönlichkeit bereits ernst zu nehmen und ihm andererseits dennoch erzieherisch sinnvolle Grenzen, ja Restriktionen, aufzuerlegen als Hilfe zur Entwicklung. Erst wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, daß nicht nur dem Tode eine Form des Seins nachfolgen, sondern der Geburt auch ein Gewordensein bereits vorausgehen kann, wird das Erleben vieler Eltern, mit ihrem Neugeborenen schon eine eigene Persönlichkeit bei sich aufgenommen zu haben, verständlich. Doch diese Persönlichkeit be-

darf der Vorbereitungsstufen für das vollbewußte Leben als Erwachsener in seiner Kindheit, in der ihm sowohl die Möglichkeit freier Entfaltung (das Kind muß Kind bleiben dürfen), als auch notwendige Grenzen (als Hilfestellung) gezeigt werden müssen.

Wenn sich nun in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Carl August Görners "Weihnachtsmärchen"[11] die Entwicklung des Kindertheaters anbahnt, so liegen dem keineswegs derartige Einsichten über kindgemäße Erziehung zugrunde, sondern es sind banale kommerzielle Interessen der damaligen Entwicklung des Theaters überhaupt. Man suchte durch Neuerungen und Spektakel auf der Bühne die nötigen Einspielergebnisse zu sichern und wandte sich daher einer neuen, eigenen Zielgruppe, den Kindern, zu.

"Dabei erwies sich das mit großem Aufwand inszenierte Weihnachtsmärchen als ein moralisierendes Erziehungsstück, das mit dem simplen 'Gut-Böse-Schema' des Märchens operierte und ein autoritäres, auf Gehorsam gegenüber ... ((Kirche)) Nation und Eltern gegründetes Erziehungskonzept vertrat. ... Das Erziehungsziel des Gehorsams gegenüber Autoritäten (das auch von der preußischen Schulpolitik verfochten wurde) blieb, wie die märchenhaft-phantastische Thematik, Kennzeichen des Kindertheaters über beide Weltkriege hinweg. Hatte schon Görner Volksmärchen nur zum geringsten Teil als Vorlage für seine Stücke verwendet, so kamen nach der Jahrhundertwende immer mehr phantastische Stücke hinzu."

Das "Traum-Abenteuer-Spiel" sollte nun nicht mehr aus der Sicht und Wertung der Erwachsenen heraus, sondern aus der Perspektive der Kinder - oder wie man sich diese jedenfalls vorstellte - gespielt werden.

"Über Weihnachtsmärchen und 'Traum-Abenteuer-Spiel' kam das Kindertheater ... in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht hinaus. In dieser Konzeption überdauerte es bruchlos auch das Dritte Reich und zog in den fünfziger Jahren wieder in die Spielpläne ein. Doch was einst opulente und durchaus ernst genommene Inszenierung war, verkam in der alltäglichen Theater-

arbeit; Kinderstücke wurden immer mehr zum (kurzfristigen) Übungsfeld und Absprungbrett für junge Schauspieler und Regisseure, durften nur wenig kosten und mußten in kurzer Zeit einstudiert werden: 'Weihnachtsmärchen' wird zum Synonym für schlampige Routine, Kulissenreißerei, Ärmlichkeit und zum Schimpfwort des Theaterjargons. Das ändert sich erst Ende der sechziger Jahre, als im Zug von Bildungsreform und Studentenbewegung ein neues, auf Selbständigkeit gerichtetes Verständnis vom Kind sich durchzusetzen begann und - mit Verspätung - auch in die etablierten Medien vordrang."

So schreibt C. Lipp in ihren "Notizen zur Geschichte des Kindertheaters" (Anmerkung 8). Zur heutigen Situation des Kindertheaters zitiert sie die Werkstattstatistik des Deutschen Bühnenvereins 1977/78 und gliedert die hunderteinundsiebzig Stücke mit ihren insgesamt 10 240 Aufführungen wie folgt:

"51 Stücke (knapp 30 Prozent) waren Märchen oder märchenhafte Werke, die, gemessen an der Zahl der Aufführungen, sogar knapp vierzig Prozent ausmachten. An zweiter Stelle folgten mit fünfundzwanzig Prozent die Arbeiten engagierter Kindertheater-Gruppen, die im einzelnen nicht so häufig aufgeführt wurden und deshalb nur zwanzig Prozent der Vorstellungen für sich verbuchten. ... An dritter Stelle lag, mit etwas mehr als zwanzig Prozent, eine Gruppe von Stücken, die am ehesten mit einem Begriff wie 'Unterhaltungstheater' umschrieben werden könnte. Amüsant, zum Teil lustig, drehen sie sich meist um einfache Begebenheiten, haben als stoffliche Grundlage weder Märchen noch Kinderliteratur, noch vertreten sie jenen kritischen und aufklärerischen Impetus wie die Stücke des emanzipatorischen Kindertheaters. Auch die unterhaltenden Stücke haben, nach der Zahl der Vorführungen, weniger Anteil am Kindertheater (knapp siebzehn Prozent) als nach den gezeigten Werken. ... Mehr als drei Vierteln der 1977/78 aufgeführten Märchen lagen traditionelle Märchentexte (zum Beispiel Grimm, Andersen, Hauff, Brentano, und andere) zugrunde, knapp fünfundvierzig Prozent davon bestritten die Adaptionen der 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Die Gleichung Kindertheater gleich Märchentheater scheint wenig von ihrer Richtigkeit verloren zu haben. ... So sah sich 1977/78 fast jeder zweite Besucher von Kinder- und Jugendstücken ein Märchen an, jeder fünfte sogar ein Grimmsches Märchen.[12] ...

Märchen gelten offensichtlich noch immer als das adäquate Angebot vor allem an kleinere Kinder, möglicherweise auch deshalb, weil es wenig geeignete andere Stücke gibt." [13]

Roland Haas wertet die Werkstatistik 1979/80 des Deutschen Bühnenvereins aus:

"'Schneeweißchen und Rosenrot' (ist) mit 422 Vorstellungen bei 163 875 Besuchern in der Aufführungshäufigkeit an erster und neunter Stelle der Statistik; von den 41 meistgespielten Kinderstücken sind 20 in den weiten Bereich Märchen zu rechnen, die Zuschauerzahl liegt bei ca. 1 662 400, die übrigen 21 Stücke kommen auf ca. 800 000 Besucher, die Hälfte also. Kein Urteil über Qualität oder Kategorie des richtigen Kinderstücks, sondern ein Spiegel der Interessen - Theater- wie Zuschauerseite -, ein Fakt." [14]

Es bleibt zu fragen, ob dann diese bisher üblichen Märchen-Adaptionen tatsächlich fürs Kindertheater so geeignet sind, wie allgemein angenommen wird. Für diese Eignung müssen mehrere Kriterien erfüllt sein, zum Beispiel daß die Bearbeitung gleichzeitig dem Medium 'Theater' u n d dem Wesen des Märchens gerecht werden sollte, oder daß das gewählte Märchen auch tatsächlich für Kinder geeignet ist und nicht eigentlich eher ein Erwachsenenstück wäre. Darauf und auf weitere Fragen wird im Zusammenhang mit Paul Maars Kindertheater noch einzugehen sein.

Ungeklärt bleibt ferner die Frage, ob Kinder selbst eigentlich Märchen so favorisieren, wie es die Aufführungsstatistiken suggerieren. Immerhin erklären sich die hohen Kinder-Zuschauerzahlen dadurch, daß Kinder fremdbestimmt in Theateraufführungen wie etwa die der Weihnachtsmärchen gehen: Erwachsene beurteilen Märchenaufführungen (das gilt besonders für die Veranstaltungen in der Weihnachtsszeit) nach ihren pädagogischen Kriterien oder mit kommerziellem Interesse (etwa als Produzenten).

"Eine Umfrage des Deutschen Bühnenvereins an seine Mitglieder, die Theater, im Jahre 1969 ergab, daß unter 85 befragten Bühnen 79 waren, deren Vorstellungen dank der Vermittlung der Schulen von Kindern und Jugendlichen besucht wurden. 41 Theater bedienten sich sogar der Vermittlung der Schulämter. 44 Theater gaben an, in regelmäßigem Gedankenaustausch mit Lehrern und Schulleitern zu stehen." [15]

Wenn diese Umfrage auch schon fünfzehn Jahre alt ist, zeigt sie doch mit Belegzahlen eine noch heute gültige Tendenz, in der man selten nach dem Theater-Interesse des Zielpublikums selber, der Kinder also, zu forschen pflegt.

Die Entwicklung des Märchen-Puppentheaters konnte nun leider bis heute nicht das Interesse der Forschung erwecken, so daß wir dazu keine Daten zusammenstellen können. Dennoch spielt die Puppenbühne für das Märchentheater eine wichtige Rolle, weil sie in Inszenierung und Dramaturgie dem Wesen des Märchens oft näher liegt als das Schauspieltheater. Zum Beispiel können die Unpersönlichkeit der Märchenhelden und -figuren ebenso wie antropomorphisierte Tiere oder Elementarwesen dargestellt werden, Flächigkeit und Eindimensionalität des Märchens können leichter zum Ausdruck kommen. Davon wird im Zusammenhang mit dem Puppentheater im Fernsehen noch die Rede sein.

3.3. Der Ton macht das Märchen - Märchenplatten und -kassetten

Tonträger sind bei Kindern und Jugendlichen sehr beliebt.

"Im Alter von sechs bis siebzehn Jahren besitzen neunundachzig Prozent der Kinder und Jugendlichen einen oder mehrere Tonträger. ... mehr als zwanzig Schallplatten und Musicassetten ((besitzen)) fünfzehn Prozent der Sechs- bis Neunjährigen, einundzwanzig Prozent der Zehn- bis Zwölfjährigen und achtundreißig Prozent der Zehn bis Siebzehnjährigen." [16]

So konnte man noch bis vor wenigen Jahren sagen, daß auch Märchentonträger sich großer Verbreitung erfreuten, doch dieser Trend geht stark zurück: nach Auskunft in den Plattengeschäften betrug der Anteil der Märchenplatten am Gesamtumsatz der Kinderschallplatten vor einiger Zeit noch von fünfzig bis zu achzig Prozent, vor etwa drei Jahren zehn Prozent[17], und heute werden Märchentonträger nur noch vereinzelt gekauft. Fernsehhelden wie "Pumuckel", "Blümchen", "Heidi", "Biene Maja" oder "Pinocchio" haben "Dornröschen" oder "Aschenputtel" längst den Rang abgelaufen.

Dennoch werden Märchentonträger wohl nie gänzlich vom Markt verschwinden, jedenfalls so lange es das Interesse am Märchen noch hin und wieder gibt. (Es bleibt abzuwarten, ob der neuerliche Märchen-Boom sich auch bei dem Tonträger-Angebot bemerkbar machen wird.)

Für die Märchenrezeption spielen die Tonträger bei Kindern allerdings eine große Rolle. Kinder kennen Märchen außer durch Lektüre oder durch Erzähltbekommen in erster Linie durch Schallplatten (Kassetten dabei immer

miteinbezogen)[18]. Und da diese Schallplatten von ihren Besitzern sehr häufig gehört werden, ergibt sich eine intensive Rezeption.

Bevor wir noch auf die Märchenadaptionen dieses Mediums eingehen, werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Kinderschallplatte, die in ihren Anfängen bereits Märchen aufweist. Jan Uwe Rogge gibt hierzu einen Überblick[19]. Danach waren Schellackplatten für Kindergrammophone in den zwanziger Jahren die ersten Vorläufer von Kinderplatten, und ab den fünfziger Jahren kamen neue Kinderschallplatten als Singles auf den Markt, die zumeist mit Märchen bespielt waren. Als "marktrelevanter Faktor" haben sich in der Bundesrepublik die Kindertonträger schließlich aber erst in den siebziger Jahren entwickeln können. Dann nämlich wurden aus den Märchenplatten solche mit Abenteuerstoffen, zumeist mit fernsehgebundenen Themen, wodurch eine "kostenlose Vorpromotion" gegeben war, die diesem Kindertonträgermarkt nun zugute kam. Beliebt waren nun Platten mit Motiven aus "Fury", "Lassie", "Schweinchen Dick", "Flipper", "Der rosarote Panther" oder aus den Vorschulserien wie "Sesamstraße", die besonders beliebt war, oder "Kli-Kla-Klawitter". Rogge sagt an dieser Stelle:

"Märchenschallplatten waren die ersten Kinderplatten überhaupt - sowohl vor dem zweiten Weltkrieg wie auch in den 50er und 60er jahren. Sie bildeten und bilden noch immer die finanzielle Grundlage für den Luxus von Alternativproduktionen; auch wenn diese Basis heute in erster Linie durch Abenteuerstoffe und fernsehgebundene Themen getragen wird."

Prinzipiell lassen sich zwei Adaptions-Grundformen bei der Märchenschallplatte unterscheiden: der erzählte bzw. gelesene Märchentext oder das Hörbild bzw. Hörspiel. Auf diese Adaptionstypen und ihre Bedeutung wird im Zusammenhang mit dem Hörfunk noch näher einzugehen sein.

Für die Märchenplatten läßt sich jedenfalls feststellen, daß die früheren Produktionen entweder die Erzählsituation imitierten (wobei es bei Platten wie "Berühmte Eltern erzählen Märchen" oder bei Aufnahmen mit bekannten Schauspielern oft eher um die berühmten Stimmen als um die Märchen ging): das erzählte (respektive vorgelesene) Märchen erscheint dabei in schlichter oder in betulicher Art bis hin zur "Ein-Mann-Show"; oder aber man findet erste vorsichtige szenische Gestaltungen unter den früheren Plattenmärchen. Heute überwiegen dagegen oftmals fragwürdig dramatisierte Hörspielfassungen ("Ein Märchen n a c h Grimm" oder "... bearbeitet von..."), die das eigentliche Märchen kaum mehr als solches erkennnen lassen: seine Handlungsstruktur wird auf Spannungsmomente reduziert oder um zusätzliche action-Momente erweitert, es treten entweder Brutalisierungen oder Verniedlichungen auf, die Produktionen werden zum Kitsch. Die verwendete Musik trägt ihrerseits dazu bei, Spannungsmomente aufzubauen oder Sentimentalität beim Hörer wachzurufen, wodurch die eher schlampige und nachlässige Produktionsweise übertüncht wird.[20)]

Märchenplatten sind billig produzierbar[21)]: man muß keine Urheberrechte beachten und kann mit relativ geringem finanziellem Aufwand (etwa durch niedrig honorierte Schauspielschüler als Sprecher) bekannte und beliebte Märchen einspielen. Ein entsprechender ökonomischer Vorteil liegt auf der Verbraucherseite: Märchenplatten sind, selbst als 30-cm-Scheiben, zu einem Preis zwischen 5 und 25 DM zu haben, was sie zu beliebten Geschenkartikeln macht:

" Eltern und Verwandte übernehmen die Mittlerfunktion zwischen dem Produkt und seinem eigentlichen Adressaten, die erheblich

dadurch erleichtert wird, daß Märchenplatten in jedem Kaufhaus zu haben sind. Deshalb auch ist die Märchenplatte für den Produzenten eine relativ risikoarme Ware, denn für viele Erwachsene ist das Märchen immer noch die ideale Literatur für das kleine Kind - offenbar auch in Form der gepreßten Scheibe."[22)]

Woher diese Beliebtheit bei Erwachsenen kommt, liegt auf der Hand: das Märchen auf Tonträger ersetzt den realen Erzähler. Das Kind kann sich alleine damit beschäftigen, kann sich das Märchen anhören, wann immer es möchte und nicht wann es im Programm steht, kann entsprechend seinem typischen Wiederholungsbedürfnis sein Lieblingsmärchen so oft es will in exakt der gleichen Fassung hören, es kann gemeinsam mit Freunden zuhören, bei sich zu Hause oder anderswo, da die Platte bzw. Kassette leicht transportabel und der technische Umgang mit den Geräten einfach ist.[23)] Diese Ersatzfunktion der Schallplatte ist pädagogisch sehr umstritten, das Für und Wider soll jedoch an dieser Stelle nicht abgewogen werden.

Interessant bleibt allerdings festzustellen, daß sich ein Umschwung in der Qualitätsbewertung der rein gesprochenen Märchen auf Tonträgern anzubahnen scheint. Jedenfalls findet sich innerhalb der ohnehin geringen Publikationen über Medienmärchen bei Psaar/Klein 1976 noch eine ebensolche Abwertung des Märchen-"Onkels" oder der Märchen-"Tante" auf Platte ("Ansonsten sind diese Einspielungen im Grunde überflüssig, da sie der Sache Märchen keinen durch das Medium legitimierten neuen Aspekt abgewinnen können"[24)]) wie bei Rogge 1981 ("Erzählte Märchen sind so nicht mehr als eine Art auditiver Märchendokumentation"[25)]). Doch bereits 1983 empfiehlt Rogge nach seiner oben zitierten Kritik an den modernen Hörspielfassungen der Plattenmärchen die neuen Reprints aus den fünfziger Jahren: "Im Gegensatz zu

den heutigen Märchentonträgern verzichten diese völlig auf eine szenische Gestaltung und stellen stattdessen das 'Märchenerzählen' in den Vordergrund."[26]). Gewiß erfreut sich das Interesse am realen Märchenerzählen wieder eines neuen Aufschwungs. Doch im Zuge dessen sollte umsomehr an der Forderung festgehalten werden, daß Märchen auf Schallplatten die medienspezifischen Möglichkeiten des Tonträgers wahren oder überhaupt erst einmal entwickeln sollten. Dabei ist sowohl von der Produzentenseite her vielseitige Sachkenntnis wünschenswert als auch durch die Käufer ein Gleichgewicht zwischen Märchen-"Konserve" und lebendig erzähltem Märchen herzustellen. Die genannten Vorteile für das Kind: beliebige Wiederholbarkeit des Märchens, leichter technischer Umgang mit dem Tonträger und - noch hinzuzufügen wäre - die Anregung eigener Vorstellungen durch das rein auditive Medium sind ebenso relevant wie die Medienspezifika: Musik als eigenes Ausdrucksmittel, verschiedene Stimmen, Schaffung eines Hörbildes, Tonblende, u.s.w. Daß diese wie die Anknüpfung an die Rezeptionswirklichkeit des Kindes bei der Produktion von Kindertonträgern beachtet würden, wäre wünschenswert, wozu sich im Falle der Märchen-Tonträger noch eine spürbare Auseinandersetzung mit Wesen und Gehalt des Volksmärchens gesellen müßte.

3.4. "Märlein, Märlein an der Wand" - Der Märchenfilm

Auch innerhalb des Genres "Film" findet man das Märchen natürlich in der K i n d e r - Rubrik. Somit haben wir uns hier mit dem K i n d e r - f i l m zu beschäftigen, damit allerdings mit einem Stiefkind der Medienlandschaft, das bis heute noch nicht aus seinem "Aschenbrödel"-Dasein erlöst werden konnte. Filme, die explizit für Kinder gemacht werden (und nicht nur solche, die eben von Kindern a u c h gesehen werden) gibt es äußerst selten. Jan Uwe Rogge spricht in seiner Abhandlung über den Kinderfilm deshalb auch von der "Analyse einer Fata Morgana"[27]. Seine Bestimmung dessen, was ein Film für Kinder ist oder sein sollte, kann den Gegenstand, um den es gehen soll, am besten erfassen:

"Filme sollten als eine Form der Aneignung und Darlegung von Realität, als eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Problemen, als eine Form des Ausdruckes von Emotionen und Spaß verstanden werden. Damit sind sowohl Anforderungen an den Kinderfilm wie auch eine Definition des Kinderfilms gegeben, mit der gearbeitet werden kann. Unter Kinderfilmen werden jene verstanden, die für Kinder bis dreizehn Jahren gemacht, die für sie verständlich und interessant sind. Oder anders gesagt: Kinderfilme müssen jene Erlebnisse, Erfahrungen, Probleme und Konflikte aufbereiten, die von Kindern bis zu diesem Alter erlebt werden und die sie betreffen; sie müssen darüberhinaus die Wahrnehmungsfähigkeiten dieser Altersgruppe reflektieren und formalästhetisch entsprechend gestaltet sein. Mit dieser Definition ist angedeutet, daß a u c h die Welt der Erwachsenen Thema von Kinderfilmen sein kann und sogar muß. Denn es sind schließlich die Erwachsenen, die die Umwelt der Kinder entscheidend prägen. Da Kinderfilme inhaltlich weder auf einen bestimmten Realitäts- und Lebensabschnitt festgelegt sein sollen, noch an ein bestimmtes Genre gebunden sein müssen..., scheint es sinnvoller, von 'Filmen für Kinder' zu sprechen."[28]

Ergänzend dazu faßt H. Strobel die Definition des Kinderfilms prägnant:

"Der Begriff 'Kinderfilm' soll weitergefaßt werden als bisher und nicht auf Filme beschränkt sein, die sich betont kindgemäß geben. Folgender Grundsatz ist wichtig: 'Jeder für Kinder verständliche, für ihre Entwicklung förderliche und sie interessierende Film ist auch ein guter Kinderfilm'."[29]

Und er erläutert dies:

"Die Wahrnehmung (Rezeption) von Kindern ist anders als bei Erwachsenen. Gerade deswegen ist es für den Filmemacher wichtig, einen Weg, der für die Erwachsenen längst zugeschüttet ist, freizulegen und einen neuen Zugang zu finden. Die Kinder wollen etwas erfahren, das über die losgelöste Information hinausreicht. Sie wollen mit Hilfe dieser Erfahrungen ihre Lebensbedingungen ausloten. Dazu gehören Filme, die ihre Phantasie entwickeln helfen und ihre Emotionen zu wecken vermögen, Mut zu eigener Erfahrung machen und das dazu gehörende Vertrauen übermitteln ... Kinderfilme haben den Zuschauer ernstzunehmen, ihm zu helfen, mit sich und seiner Umwelt besser fertig zu werden. Kinderfilme sollen das Selbstbewußtsein von Kindern stärken, sie stark machen, damit sie die Schwierigkeiten ihres Alltags leichter bestehen können. Filme, die diesen Forderungen entsprechen, sind voller Abenteuer, Humor, Spannung und Träume. Ziel ist nicht, die Faszination eines Films bei Kindern abzubauen, sondern primär das Vergnügen, das im Betrachten eines Films liegt, als wichtige Komponente zu erhalten und zu vertiefen. Das ermöglicht Kindern, was Erich Kästner das 'Heimweh nach dem Glück schenken' nennt."[30]

Kinderfilme wollen jedoch - wie viele Geschichten, die sich Erwachsene für Kinder ausgedacht haben - oft auch eine Moral vermitteln: Nicht nur die Brüder Grimm haben sich bei ihrer Märchensammeltätigkeit um Bearbeitungen in ihrem eigenen moralischen Sinne bemüht, sondern auch die Märchenfilme beispielsweise der Adenauer-Ära hatten alle einen Vor- und einen Nachspann, worin eindeutig belehrt wurde: z.B. bei "Rotkäppchen": "Gehe niemals mit einem Fremden weg!" Derart gewaltsame Aktualisierung wird jedoch dem eigentlichen Märchengehalt nicht

gerecht, weder in einer Geschichtenbearbeitung noch im Film.

Das Thema der Aktualisierungen ist - das sei an dieser Stelle eingeschoben - besonders im Bereich des gezielten pädagogischen Umgangs mit dem Märchen verbreitet und sollte endlich abgeschafft werden. Selbst in den Schulen werden Märchen noch unter derartigen - etwa moralischen - Gesichtspunkten behandelt, wie es schon die genannten frühen Kinder-Märchenfilme zeigen. Ein aktuelles Beispiel für diesen fragwürdigen Umgang mit Märchen führt die Zeitschrift "Unser Weg mit der Jugend" vor: Schüler einer zweiten Gymnasial-Klasse haben Grimmsche Märchen im Unterricht behandelt und sollten schließlich ein eigenes Märchen schreiben. Hier ist eine dieser neuen Geschichten, sie spricht sehr für sich:

"Rotkäppchen
Die Mutter rief eines schönen Tages Rotkäppchen zu: 'Geh' mal wieder zu Oma ins Altersheim und bring ihr Kuchen und Wein mit!' Da keine Schule war, willigte Rotkäppchen ein. Die Mutter gab ihr die Tüte mit den Sachen und sagte warnend: 'Lauf' nicht auf die Straße, ohne rechts und links zu gucken!' Rotkäppchen nickte und ging. Es war acht Uhr früh und alle Autos standen in Schlangen. Das Kind war so früh losgelaufen, weil es ein weiter Weg zum Altersheim war. Rotkäppchen lief vergnügt durch viele Straßen. In der Hauptstraße war die Ampel gerade rot für die Autos und ein Mann fragte durch das offene Fenster seines Wagens: 'Wohin willst du? Ich kann dich vielleicht ein Stück mitnehmen.' 'Ich möchte gerne mit ihnen fahren. Ich muß zum katholischen Altersheim!' rief sie und stieg ins Auto ein. Der Mann fuhr los - aber nicht in die richtige Straße. Nach einiger Zeit sagte der Mann: 'Ich entführe dich, weil dein Vater ein reicher Mann ist und ich viel Lösegeld bekomme.' Als das Mädchen das gehört hatte, schlug sie an die Scheiben und schrie so laut, daß alle Menschen auf das Kind schauten. Nun sprang eine Ampel auf 'rot' und das Auto hielt. Das Mädchen drehte schnell eine Autoscheibe runter und schrie: 'Hilfe! Ich werde entführt!' Ein Polizist hörte dies und versperrte mit

seinem Streifenwagen die Straße und ging mit schußbereiter Pistole zum Entführerwagen. Der Entführer mußte seinen Paß vorzeigen. Der Mann wurde festgenommen und das völlig verängstigte Rotkäppchen wurde vom Polizisten nach Hause gebracht."[31])

Außer den im Unterricht sicherlich erarbeiteten Formmerkmalen des Märchens ist hier nichts mehr von Wesen und Gehalt eines Volksmärchens zu spüren - auch 1983, genau wie vor knapp vierzig Jahren also - ist das "Rotkäppchen" noch immer mit der gleichen Zeigefinger-Moral besetzt: "Gehe niemals mit einem Fremden!".

Spricht man vom Kinderfilm, dann impliziert dies auch den Begriff des "Kinderkinos". (Vom Kinderfilm im Fernsehen - vom Kinderfernsehen also - wird noch gesondert die Rede sein.) Das heißt, die Kinder gehen aus ihrem häuslichen Rahmen (womöglich aus dortiger Isolation?) heraus mit anderen Kindern gemeinsam ins Kino, es verbindet sie dieses Gemeinschaftserleben mit anderen Kindern oder auch mit sie begleitenden Erwachsenen. Doch für Kinder unserer Tage ist der Gang ins Kino relativ selten geworden, man hat ja zu Hause einen Fernsehapparat. Diese Tatsache beeinflußt rückwirkend wieder die Situation des Kinderkinos: "Der gute Kinderfilm muß sich vor allem gegen die vom Fernsehen geprägten Rezeptionsbedingungen und Sehweisen durchsetzen. Durch das übliche Fernsehprogramm (ausgenommen die Kleinkinderprogramme und Vorschulserien) wurden die Kinder teilweise daran gewöhnt - wie auch die Erwachsenen - an harten Sachen Spaß zu finden. Ihre Sensationslust ist bereits verschärft. Deswegen haben zunächst die Filme den größten Erfolg, die viel action enthalten. Von Kinderfilmen oder Kinderkino-Programmen erwarten sie zunächst das gleiche, und zwar Schießen,

Flucht und Verfolgung. Darin liegt eine Schwierigkeit, Kinderkino zu machen. Die Kinder wurden daran gewöhnt, die Bilderflut des Fernsehens über sich ergehen zu lassen. Sie sind bereits mit Eindrücken voll, haben Schwierigkeiten, sich zu konzentrieren und das Gesehene zu verarbeiten.[32)]

Wie sieht nun die Geschichte des "Kinderfilms" aus? Aufschluß über diese Frage gibt am vollständigsten die genannte Arbeit von Jan Uwe Rogge [33)], wonach es seit 1916 Märchenfilme gibt (etwa Paul Wegeners "Rübezahls Hochzeit"), die aber ebensowenig wie die Scherenschnittfilme von Lotte Reiniger für Kinder produziert wurden. Dennoch müssen diese Märchenfilme als die eigentlichen Kinderfilme angesehen werden, da es in der Bundesrepublik - im Gegensatz zur Sowjetunion, den U.S.A. oder Großbritannien - keine eigene Tradition des Kinderfilms gibt. Nach 1945 galt der Film in erster Linie der Unterhaltung und Erntspannung, wobei bereits sehr früh der Konkurrenzdruck durch den Einfluß der amerikanischen Filmindustrie spürbar wurde. Wie wenig Beachtung man dem Kinderfilm schenkte, belegt Rogge mit einem Zahlenbeispiel: während zwischen 1953 und 1956 acht Kinderfilme entstanden, produzierte man etwa gleichzeitig (von 1953 bis 1958) alleine 114 Heimat- und Schnulzenfilme. Zum Ende der fünfziger Jahre wurde der Kinderfilm durch Jugendschutzbestimmungen, durch die sogenannte Freiwillige Selbstkontrolle und die Filmbewertungsstelle, durch Pädagogik und Psychologie, Familienpolitik und nicht zuletzt durch das aufkommende 'Heimkino', das Fernsehen, beeinflußt. Letzteres prägte mit der Zeit die Sehgewohnheiten und Bedürfnisse der Kinder immer mehr.

"Die Fernsehserien formten Vorstellungen von Spaß und Unterhaltung, wie Abenteuer und Spannung auszusehen haben; die 'formale Betriebsamkeit' der Magazinform ließ das erzählede Moment der Filmsprache langweilig erscheinen. Gegenwärtig hat es die erzählende Kamera

schwer, verfestigte Sehgewohnheiten zu ändern.", sagt Rogge in diesem Zusammenhang und gibt in einer Tabelle Filmtitel zum Vergleich mit Filmthemen aus den Anfängen des Kinderfilms an:

"Tabelle 3: Titel der seit 1968 in der BRD produzierten bzw. co-produzierten Kinderfilme (Quelle: filmfaust 2 (1968) H. 9/10. S.36)

1969	Konferenz der Tiere Pippi Langstrumpf Die neuen Abenteuer: Pippi geht von Bord
1970	5 Freunde in der Tinte Pippi im Taka-Tuka-Land
1971	Pippi außer Rand und Band
1972	-
1973	Tschetan, der Indianerjunge
1974	Räuber Hotzenplotz
1975	Mein Onkel Theodor oder wie man Geld im Schlaf verdient
1976	Fluchtversuch
1977	-
1978	Ein Tag mit dem Wind

Literaturverfilmungen machen aber auch den Rest der 52 seit 1946 produzierten Kinderspielfilme aus. Nicht nur Kästner-Adaptionen wie 'Das doppelte Lottchen', 'Pünktchen und Anton' oder 'Das fliegende Klassenzimmer' bestätigen diese Tatsache, sondern ebenso die zahlreichen Märchenverfilmungen. Nicht umsonst konnte man in den fünfziger Jahren den westdeutschen Kinderfilm mit Märchenfilm gleichsetzen. so wurde 'Frau Holle' gleich viermal verfilmt, 'Rotkäppchen', 'Hänsel und Gretel', 'Aschenputtel', 'Tischlein deck dich' immerhin zweimal."

Vor dem Hintergrund dieser Informationen über die Entwicklung des Kinderfilms und innerhalb dessen wiederum der Rolle der Grimm-Märchenverfilmungen ist später die Entwicklung des Kinderfernsehens und die dort verschwindend geringe Bedeutung der Märchen zu sehen.

3.5. "Tischlein deck dich ... schön und günstig!" Metaphern, Spots und Comics aus Grimmschen Märchen

Mit der wohltradierten Beliebtheit der Grimmschen Märchen arbeiten gerne solche Medien, denen es auf Prägnanz, Kürze, Allgemeinverständlichkeit, Einprägsamkeit, Unterhaltsamkeit und Witz sowie kommerzielle Rentabilität ankommt. So bieten sich diese Märchen beispielsweise geradezu wie von selbst an für die Sprache der Werbung (im doppelten Wortgebrauch: in kommerzieller Werbung wie auch in Heiratsanzeigen) und des Journalismus.
wendung von Märchenformeln in Werbung, Heiratsanzeigen und Journalismus systematisiert und kommt zu folgenden Resultaten:

1. Märchenmetaphern in der Werbung:

"Die Aufgabe der Pressewerbung besteht in der Suggestion des Reichtums, der Vollkommenheit und der Mühelosigkeit. Die Eigenschaften des Werbetextes, die diese Aufgabe ermöglichen, sind Kürze, Allgemeinverständlichkeit, Einprägsamkeit, leichte Eingängigkeit, ferner ein Leben durch ungezählte Wiederholungen." 34)

Diesen Eigenschaften kommt nach Horn die "Märchenformel" entgegen, die zudem sowohl von "dichterischer Qualität" ist als auch von selbst bereits einen hohen Grad an Bekannt- und Beliebtheit mitbringt. Das gilt natürlich in gleichem Maße für Sprichwörter, Lieder- oder Filmtitel u.s.w. Mit dem Märchen-Spot wird jedoch zusätzlich eine jeweils "märchenhafte Perspektive" verheißen ("Mit dem Geschirr des Warenhauses X. besitzt man beispielsweise nicht nur eine schöne Tafel, sondern ein 'Tischlein-deck-dich', welches sich mit dem Reichtum des Märchentisches messen kann.").

2. Heiratsanzeigen

"'Schneewittchen hat genug von den Zwergen. Ich, 27/168 suche mir starken Siegfried (...)'. (KHM,53)

'Frosch sucht Prinzessin, die ihn küßt. Die Rückverwandlung in einen Märchenprinzen (sic!) kann nicht garantiert werden. Trotzdem, wer wagt's?' (KHM,1)

'Welcher Prinz weckt Dornröschen aus seinen Träumen? Einen humorvollen, geistig unabhängigen Mann (...) wünscht sich Fachlehrerin.' (KHM,50)

Das Märchenbild in der Heiratsanzeige besitzt kompliziertere Funktionen als das Märchenbild in der Zeitungsreklame. Die Gemeinsamkeit besteht darin, daß es auch hier um 'Werbung' geht, auch hier wird etwas - oder vielmehr jemand - 'angepriesen'." [35]

Während allerdings die Werbung in "hemmungslosem Selbstlob" ihre Ware anpreist, versteckt sich der oder die Werbende einer Heiratsanzeige hinter humoresken, poetischen - oder eben auch hinter Märchen-Bildern, die in ihrer diesbezüglichen Verwendung jeweils psychologisch ausgelegt werden können (ein Schneewittchen in obiger Anzeige wäre beispielsweise eher eine Frau, die sich als Leidende zu erkennen gibt, während jenes Dornröschen eine Frau erkennen läßt, die selbst zu wenig Anteil am Leben nimmt). Nach Horn erfüllt die Märchenmetapher hier dreierlei Funktionen: " Zum ersten kaschiert sie (andere poetischen Mitteln ähnlich) die peinlich empfundene Selbstanpreisung, zum zweiten zeichnet sie den Suchenden mit Bildung, Humor und Originalität aus. Und zum dritten gibt sie wesentliche Information über die Psyche des Partner-Suchenden. Dabei liefert das Märchenbild den 'Erstsinn' des Inseratentextes, und der gesuchte Partner muß die für ihn wichtige Information als 'Zweitsinn' herauslesen können."[36]

3. Journalistische Sprache

"Auffallend oft werden Märchenbilder in Zeitungen und Wochenblättern gebraucht, sei es als Überschrift sei es als Metapher oder Vergleich im Text. Oft ge-

nug werden Titel oder Zitate aus Märchen auch abgewandelt ('Hans im U n glück'; 'Von einem, der auszog, das F e c h t e n zu lernen'). Dieser Gebrauch geht offenbar mit der allgemeinen Tendez einher, formelhafte Wendungen (Buch-, Lied- und Filmtitel, Zitate, Werbesprüche usw.) in die journalistische Sprache einzubauen." 37)

Neben der allgemeinen Verständlichkeit der Märchenanspielungen kommt im journalistischen Bereich gewiß auch die Freude am Wort-Spiel zu den Gründen hinzu, die zu Entlehnungen aus Märchen führen. Anhand des Dornröschen-Motivs führt Horn vor, daß bestimmte Märchenfiguren längst überindividuelle Konnotationen mit sich führen, so daß man etwa vom "Dornröschen-Dasein", vom "Dornröschen-Schlaf" u.s.w. wie selbstverständlich sprechen und davon ausgehen kann, daß jedermann die versteckte Aussage'dechiffrieren'kann.

4. Märchen - Comics

Eine der etwas ausführlicheren Untersuchungen, die sich dem Märchen-Comic widmet, ist bei Psaar/Klein[38] zu finden, wiewohl auch andere Abhandlungen über Märchenmedien diese Spezies im Blick haben (etwa Jensen/Rogge oder Rogge). Diese in der Forschung erklärt sich aus der Sache selbst, wie Psaar/Klein ausführen:

"Klassische Märchenstoffe und Kindermärchen sind von Comic Strip und Comic Book relativ selten adaptiert worden. Das ist keine spezielle Abstinenz gegenüber dieser Textsorte. Der Comic zählt zu den Medien, die es von Anfang an kaum nötig hatten, auf bereits vorhandene Texte anderer Medien zurückzugreifen, er schuf sich seine Themen, Inhalte und Vermittlungswege selbst. ... Der umgekehrte Weg, die Übernahme von Comic-Helden in den Film, ist sehr viel häufiger zu beobachten. Ein wirklich wechselseitiger, sich gegenseitig stimulierender Medienverbund gelang nur innerhalb der Disney-Produktionen. An dieser Stelle gerieten ab und zu Märchenstoffe in den Comic, Adaptionen der berühmt gewordenen Disney-Filme 'Schneewittchen' und 'Pinocchio'. In größerem Umfange, und zwar in Form von handlungsgetreuen Nacherzählungen, übernahmen nur die seit den 40er Jahren in den USA erscheinenden 'Educational Comics' und die auch in

Deutschland zeitweise weit verbreiteten 'Illustrierten Klassiker'(Classic Illustrated) Volksmärchen. Sie traten mit dem ausgesprochen pädagogisch gedachten Ziel an, anspruchsvolle Literatur ... an Leserschichten zu vermitteln, die sonst kaum jemals zu solchen Stoffen gegriffen hätten. In der zugehörigen Spezial-Serie 'Classics Illustrated Junior Edition' wurden für Kinder unter 10 Jahren Märchen und Sagen in Bild-Wort-Kombination nacherzählt."[39]

Des weiteren sind offenbar keine ausgesprochenen Grimm-Märchen-Comics zu finden. Psaar/Klein verweisen lediglich auf die Übernahme märchenhafter Elemente wie anthropomorphisierte Tiere oder Zwerge und andere Elementarwesen. Ferner wird am Beispiel von Winsor McCays Streifen 'Little Nemo in Slumberland' (ab 1905) gezeigt, wie einzelne Stilmerkmale des Volksmärchens in solchen Comics wiederkehren (etwa die unpersönliche Flächenhaftigkeit des Märchenhelden). Interessant erscheint uns dabei der abschließende Hinweis auf den sinnfälligen und vermittelbaren Unterschied zwischen dem Märchen und seiner kommerziellen Adaption im Falle von 'Little Nemo': Zwar finden Kinder diesen märchenhaften Helden in einer ihnen vertrauten Rezeptionswirklichkeit, aber:

"Man kann dabei freilich nicht über die Tatsache hinwegsehen, daß es sich bei 'Little Nemo' um ein Kunstprodukt in einmalig festgelegter Kodierung handelt, das nicht mehr dem Zugriff eines Erzählers ausgesetzt sein kann, wie etwa ein Volksmärchen. Ebenso ist das Verhältnis 'Little Nemos' zur Wirklichkeit ein vielfach gebrocheneres als das des Volksmärchens zu der seiner Erzähler und Zuhörer. Die Utopie 'Nemos' ist eine Traum-Utopie, die nur auf Abenteuer und Unterhaltung ausgeht, nicht auf Veränderung eines realen Daseins wie die des Volksmärchens. ... Bei einem Vergleich mit einem Märchen wie 'Der goldene Vogel' (KHM 57), das eine ganze Menge Aufgaben und Bedingungen für seine Helden bereithält, läßt sich dieser Unterschied auch für Kinder einsichtig machen. Die Frage, warum 'Little Nemo' nicht zu Ergebnis und Ruhe kommen darf, führt dann ins Spezifische des Mediums, in seinen Fortsetzungscharakter und seine kommerzielle Rolle hinein."[40]

4. Probleme und Chancen des Medienmärchens

4.1. Grimms Märchen im Hörfunk

4.1.1. Ein statistischer Überblick

Um ein genaueres Bild von Hörfunksendungen zu Grimmschen Märchen gewinnen zu können, haben wir in den Archiven der drei süddeutschen Funkanstalten, des Bayerischen Rundfunks (BR), des Süddeutschen Rundfunks (SDR) und des Südwestfunks (SWF) die entsprechenden Sendenachweise gesammelt. Sie sollen im Folgenden den historischen Überblick des vorangegangenen Kapitels (in 3.4.) vervollständigen helfen und außerdem als Grundlage für eine Auswahl oder Einordnung einzelner Sendebeispiele dienen.

Funkarchive wurden ursprünglich als jeweils hausinterner Aufbewahrungsort von Gesendetem eingerichtet mit dem Zweck, eventuell Wiederverwertbares leichter aufzufinden. Daher sind diese Archive grundsätzlich nicht mit wissenschaftlichen Archiven vergleichbar. Ihre Bestückung ist vom Gutdünken der einzelnen Redaktionen abhängig, von deren Interesse daran, ob eine Sendung archiviert werden soll oder nicht. Man kann also an die auffindbaren Sendenachweise keinen Anspruch auf Vollständigkeit stellen. Daß Außenstehende ein Interesse am Überblick über Sendungen zu gewissen Themen haben könnten, scheint am Bewußtsein der Funk-Archivare (bzw. derer, die für die Verteilung der Mittel einer Anstalt verantwortlich sind) erst zaghaft anzuklopfen, so daß man es dem persönlichen Engagement einzelner Archivare an den verschiedenen Anstalten zu verdanken hat, daß überhaupt inzwischen so manches Vorhandene systematisch aufgearbeitet und damit zugänglich gemacht wurde. Die so aufgefundenen Nachweise, die wir im Folgenden tabel-

larisch angeben, ermöglichen es aber dennoch, zumindest klare Tendenzen abzulesen. Denn selbst für den (wahrscheinlichen) Fall, daß einige Grimm- Märchensendungen nicht erfaßt werden konnten, ist doch anzunehmen, daß wir für die genannten südlichen Anstalten der ARD eine annäherungsweise Vollständigkeit erreichen. Angaben des Deutschen Rundfunkarchivs sowie stichprobenartige Umfragen bei übrigen ARD-Sendeanstalten bestätigen unsere Angaben ergänzend.
Wir haben die Nachweise über Grimm-Märchensendungen in vier Gruppen unterteilt und sie ihrer Häufigkeit nach geordnet: 1.) vorgelesene Märchen, 2.) Hörspielfassungen, 3.) Singspiele und 4.) Parodien.

Geht man davon aus, daß Rundfunkproduktionen meist gesellschaftliche Meinungsbilder wiedergeben, so sollte man aus der quantitativen und chronologischen Aufstellung von Märchensendungen Tendenzen der Beliebtheit von Märchen ablesen können. Bezieht man aber die Rolle und Entwicklung der jeweiligen medialen Mittel mit ein, die zur Adaption eines Stoffes beitragen, dann wird die Beurteilung der statistischen Angaben schwieriger, sie muß vielschichtiger ausfallen. Dennoch läßt sich dreierlei Grundlegendes feststellen:

1. Zum Stoff: Märchensendungen verwenden im Hörfunk vorrangig G r i m m s c h e Märchen (für den BR wurde dazu eine eigene Vergleichsstatistik aufgestellt).
2. Zur chronologischen Entwicklung: Märchensendungen gibt es seit den 'Kindertagen' des Hörfunks (nachgewiesen seit 1928) bis heute. Aus den auffindbaren Archivangaben lassen sich jedoch die mehrfachen Tendenzwenden in der allgemeinen Beliebtheit des Märchens nicht detailliert nachzeichnen. Man kann lediglich zwei Beobachtungen anstellen: zum einen ist ein gewisser Schwerpunkt der Häufigkeit von

Märchensendungen in den sechziger Jahren festzustellen, der dann andererseits in den siebziger Jahren erstmals von mehreren Sendungen ü b e r Märchen abgelöst wird; hier erscheinen auch vorher nicht archivuerte Märchenparodien. Daran läßt sich zumindest ablesen, daß in diesen Jahren ein Umschlag stattgefunden hat von der allgemeinen Beliebtheit hin zur kritischen Infragestellung der Bedeutung von Grimmschen Märchen.

3. Zu den Stilmitteln: Im Laufe der 'Geschichte' von Märchensendungen lassen sich kaum Veränderungen der Stilmittel feststellen. Diese Tatsache mag allein schon angesichts der technischen Entwicklung des Hörfunks nachdenklich stimmen. Vorgelesene Märchen gibt es heute wie damals, sogenannte Singspiele mit mehr oder weniger tiefgreifender Textveränderung ebenfalls, und auch die Hörspiele, die wir von 1929 bis 1982 nachgewiesen fanden, zeigten - soweit sie abhörbar oder in detailliertere Angaben aufgeschlüsselt waren - kaum nennenswerte Veränderungen ihrer Stilmittel. Eine mögliche Erklärung dafür könnte in der Tatsache liegen, daß Märchensendungen immer im KInderprogramm gesendet wurden und werden, Kinderproduktionen aber in den Medien allenthalben vernachlässigt sind (wie wir bereits skizzierten). Vielleicht liegt aber diese Kontinuität der Stilmittel auch am Märchenstoff, der weder früher noch heutzutage andere als die wenigen, im Folgenden aufgezeigten Varianten bei den Produzenten hervorrufen konnte?

Zu den genannten vier Gruppen von Sendungstypen läßt sich im einzelnen Folgendes sagen und zeigen:
1.) V o r g e l e s e n e M ä r c h e n erscheinen seit 1928 und enden 1979 in unseren süddeutschen Archivanganben. Genau besehen wurden sie vor dem Krieg, in den fünziger und in den sechziger Jahren gesendet; zwischen 1968 und 1978 aber liegt uns kein Nachweis

vor, und 1978/79 wird diese Statistik durch eine SWF-Fortsetzungsreihe mit 22 Folgen der Grimmschen Märchen "in der Urfassung" etwas 'aufgebläht'. An diesen Angaben zeigt sich die genannte Infragestellung des Märchens Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre, der die deutsche Übersetzung von Bruno Bettelheims Appell "Kinder brauchen Märchen" 1977 eine neue Wende gegeben hatte. So scheint der SWF einen aktuellen Vorstoß und zugleich 'Nägel mit Köpfen' gemacht haben zu wollen, indem er die KHM komplett und - entsprechend neuester Diskussionsergebnisse - vorgelesen, ja sogar im Urtext, gesendet hat. Die Form der vorgelesenen Märchen weist verschiedene Varianten auf. Die einfachste ist diejenige, nach der ein Sprecher oder eine Sprecherin von der Überschrift bis zum letzten Wort die Originalfassung vorliest. Dann gibt es die Möglichkeit, daß der Sprecher einleitend die Zielgruppe direkt anspricht mit Wendungen wie "Liebe Kinder!" oder auch: "Habt Ihr es Euch bequem gemacht?", "Sitzt Du gemütlich?" und: "Jetzt geht's los!". Es kommt auch mal eine vorausgeschickte Begriffserklärung vor, zum Beispiel die, daß es sich bei einem Löweneckerchen um eine Lerche handelt (ihr Gesang wird im Originalton eingespielt in: "Das singende, springende Löweneckerchen, BR, 1982). Damit wird die Illusion einer Erzählsituation aufgebaut, die aber spätestens dann für die jüngsten Zuhörer zu einer bitteren Enttäuschung werden muß, wenn ihnen der Radio-Onkel auf ihre Fragen nicht antwortet,sondern einfach weiterliest. Dem versucht eine weitere Vorlese-Form entgegenzuwirken, indem dramaturgisch vorgeplante Pausen in das Vorlesen eingeschoben und mit weiteren zusätzlichen Fragen, etwa solchen, die die Spannung erhöhen sollen, verbrämt werden. Eine perfekte Illusion der Erzählsituation wird mit Kindern im Studio hergestellt; zu den Mitwirkenden einer solchen Pro-

duktion zählen also außer dem vorlesenden Sprecher Kinder, die auf die einleitenden bzw. interludierenden Fragen direkt reagieren oder manchmal auch zwischenrufen. In diese Gruppe soll sich wohl das zuhörende Kind hineinversetzen, zu ihr gehörig fühlen. Aber auch hier wird es Enttäuschungen erleben müssen, wenn keine der repräsentierten spontanen Reaktionen im Studio seinem eigenen Bedürfnis entspricht: die Kinder im Studio bekommen eine Antwort, selber aber bleibt man zwangsläufig außerhalb dieser präsentierten Kommunikationssituation. Besonders fragwürdig erscheint es, wenn die simulierte Erzählsituation im Studio auch noch mit dem Verzehr von Süßigkeiten verbunden wird, der Erzähler also etwa unterbricht und sagt: "Willst Du (bzw. wollt Ihr) noch Kekse haben?". Zwar entspricht es der ursprünglichen historischen Erzählsituation sehr wohl, daß dabei gegessen oder getrunken wird, doch die Frustration für den möglicherweise "auf dem Trockenen sitzenden" Zuhörer kann bei einer solchen Hörfunksituation jede Toleranzgrenze übersteigen. (Vgl. unten, S.127)
Wir haben diese Gruppe 'vorgelesene' und nicht 'erzählte' Märchen genannt, denn die abgehörten Einzelsendungen waren durchweg von Berufssprechern (oder Schauspielern) gestaltet, nie etwa von einem Märchenerzähler. Es bliebe zu fragen, ob sich der Hörfunk die eigentümliche Erzählweise mancher moderner Märchenerzähler vorteilhaft zunutze machen könnte, ob also die Wirkung auf den Hörer eine andere und bessere wäre als beim sprecherisch ausgebildeten Märchen-Vorlesen (analog zur Diskussion um die sprechgeschulten neueren Märchenerzähler). Diese Frage läßt sich aber wohl kaum theoretisch, ohne praktische Versuche, beantworten. Verschiedentlich wird schließlich Musik verwendet, zur Einleitung oder zur Untermalung, was sich allerdings nicht in den Archivangaben niederschlägt. Im einzelnen wurden folgende Sendungen nachgewiesen:

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Der Rabe/ Sechse kommen durch die ganze Welt		NDR	Eduard Marks und Kinder	16.05.1958	28:20
Das singende,springende Löweneckerchen		WDR	Günther Lüders	15.02.1951	16:40
Der Geist im Glas		WDR	"	15.02.1951	12:15
Die Gänsehirtin am Brunnen		WDR	Albert Florath	1952	25:55
Brüderchen und Schwesterchen/ Die kluge Gretel		WDR	"	1952	24:10
Die sieben Raben		WDR	Erich Ponto	02.05.1956	06:00
Die Wichtelmänner		WDR	"	02.05.1956	04:00
Die Bremer Stadtmusikanten		HR	Otto Rouvel	05.05.1950	09:20
Albert Florath erzählt lustige Geschichten: Grimms Märchen		BR	A.Florath mit Musik-zwischenspiel von E.v.Waltershausen	28.04.1950	25:50
Der Teufel mit den drei goldenen Haaren		BR	Hans Clarin	27.07.1955	23:35
Die Gänsehirtin am Brunnen		BR	Albert Florath	13.12.1957	26:45

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Hans im Glück	Märchen f.d.Kleinen	BR	Gerd Baltus	09.07.1959	12:40
Die Gänsemagd	"	BR	Rolf Illig	18.04.1967	15:05
Die sechs Diener	"	BR	Walter Holten	23.05.1967	18:30
Aschenputtel	"	BR	Hans Baur	31.05.1967	18:05
Das Eselein,der Froschkönig und der eiserne Heinrich	"	BR	Georg Kostya	06.06.1967	18:15
Schneewittchen	"	BR	August Riehl	28.09.1967	19:30
Hans, mein Igel	"	BR	Eva Berthold	03.10.1967	13:10
Schneeweißchen u. Rosenrot	"	BR	Jürgen Arndt	20.10.1967	14:55
Hänsel und Gretel	"	BR	Eleonor Jenssen	23.10.1967	13:25
Der goldene Vogel	"	BR	Anton Reiner	09.01.1968	19:15
Der gläserne Sarg	Märchen für Kinder	BR	Karl Michael Vogler	28.06.1960	14:20
Die Nixe im Teich (Bearb.)	"	BR	Eleonore Noelle	02.03.1961	15:20
Einäuglein,Zweiäuglein und Dreiäuglein	"	BR	Eleonore Noelle	07.02.1962	16:10
König Drosselbart	Das kunterbunte Geschichtenbuch (13)	BR	Adele Hoffmann	20.03.1962	15:20
Der Trommler		BR	Rolf Boysen	16.09.1963	19:15
Die Flasche		BR	Jürgen Arndt	18.03.1965	18:15

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Frau Holle	Erich Ponto erzählt	SWF	Erich Ponto	1951	03:38
Die goldene Gans		SWF	Kurt Ebbinghaus	23.06.1964	14:45
Der Froschkönig oder der Eiserne Heinrich	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 1. Folge	SWF	Gustl Halenke	24.-26.07.und 28.08.1978	06:30
Katz u.Maus in Gesellsch.	" "	SWF	"	"	03:40
Marienkind	" "	SWF	"	"	08:30
Gut Kegel-u.Kartenspiel	" "	SWF	"	"	04:30
Der Wolf u.d.7 jungen Geislein	" 2. Folge	SWF	"	"	05:00
Von d.Nachtigall und der Blindschleiche	" "	SWF	"	"	01:40
Von dem gestohlenen Heller	" "	SWF	"	"	02:15
Die Hand mit dem Messer	" "	SWF	"	"	01:55
Die zwölf Brüder	" "	SWF	"	"	08:50
Das Lumpengesindel	" "	SWF	"	"	04:25
Brüderchen u.Schwesterchen	" 3. Folge	SWF	"	"	07:25
Rapunzel	" "	SWF	"	"	06:20
Die drei Männlein im Walde	" "	SWF	"	"	06:30
Von dem bösen Flachsspinnen	" "	SWF	"	"	02:25

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Hänsel und Gretel	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 4. Folge	SWF	Gustl Halenke	24.-26.07. und 28.08.1978	13:25
Herr Fix und Fertig	" "	SWF	"	"	07:30
Strohhalm,Kohle und Bohne auf der Reise	" "	SWF	"	"	01:55
Die weiße Schlange	" 5. Folge	SWF	"	"	05:50
Von einem tapferen Schneider	" "	SWF	"	"	17:40
Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben	" 6. Folge	SWF	"	"	03:55
Aschenputtel	" "	SWF	"	"	18:55
Von d.Mäuschen,Vögelchen und der Bratwurst	" 7. Folge	SWF	"	"	04:25
Frau Holle	" "	SWF	"	"	05:20
Die drei Raben	" "	SWF	"	"	03:45
Rotkäppchen	" "	SWF	"	"	07:50
Der Tod und der Gänsehirt	" "	SWF	"	"	02:00
Der singende Knochen	" 8. Folge	SWF	"	"	03:25
Von d.Teufel mit 3 goldenen Haaren	" "	SWF	"	"	11:10
Mädchen ohne Hände	" "	SWF	"	"	08:45

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Der gescheite Hans	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 9. Folge	SWF	Gustl Halenke	24.-26.07. und 28.08.1978	13:30
Der gestiefelte Kater	" "	SWF	"	"	11:05
Läuschen u.Flöhchen	" 10. Folge	SWF	"	"	02:05
Hansens Trine	" "	SWF	"	"	01:40
D.Sperling u.seine 4 Kinder	" "	SWF	"	"	06:25
Von der Frau Füchsin	" "	SWF	"	"	04:10
Von den Wichtelmännern I.Von dem Schuster, ... II. Von einem Dienstmädchen,... III. Von einer Frau, ...	" "	SWF	"	"	05:30
V.d.Tischgen deck dich, dem Goldesel u.d.Knüppel i.d.Sack	" 11. Folge	SWF	"	"	16:20
V.d.Serviette, d.Tornister, d.Kanonenhütlein u.d.Horn	" "	SWF	"	"	06:55
Der Räuberbräutigam	" 12. Folge	SWF	"	"	05:00
Herr Korbes	" "	SWF	"	"	02:15
Der Herr Gevatter	" "	SWF	"	"	03:05
Die wunderliche Gasterei	" "	SWF	"	"	02:10
Der Gevatter Tod	" "	SWF	"	"	03:45
D.Schneiders Daumerling Wanderschaft	" "	SWF	"	"	06:00

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Fitchers Vogel	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 13. Folge	SWF	Gustl Halenke	13.-15.02.1979	05:15
Der alte Sultan	" "	SWF	"	"	04:00
Die sechs Schwäne	" "	SWF	"	"	07:45
Dornröschen	" "	SWF	"	"	05:45
Vom Fundevogel	" 14. Folge	SWF	"	"	05:35
Sneewitchen	" "	SWF	"	"	17:05
König Drosselbart	" 15. Folge	SWF	"	"	06:40
Hans Dumm	" "	SWF	"	"	03:45
Rumpelstilzchen	" "	SWF	"	"	03:50
Der liebste Roland	" "	SWF	"	"	06:45
Das Birnli will nit fallen	" "	SWF	"	"	02:20
Vom goldnen Vogel	" 16. Folge	SWF	"	"	13:15
Prinz Schwan	" "	SWF	"	"	08:00
Die Schwiegermutter	" "	SWF	"	"	02:00
Der Fuchs und die Gänse	" 17. Folge	SWF	"	"	01:10
Vom treuen Gevatter Sperling	" "	SWF	"	"	04:30
Von d.Schneider, der bald reich wurde	" "	SWF	"	"	06:30
Blaubart	" "	SWF	"	"	07:00

06

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Prinzessin Mäusehaut	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 18. Folge	SWF	Gustl Halenke	13.-15.02.1979	03:05
Von dem Dummling	" "	SWF	"	"	20:05
Goldkinder	" 19. Folge	SWF	"	"	07:00
Allerlei-Rauh	" "	SWF	"	"	11:35
Hurleburlebutz	" "	SWF	"	"	05:40
Der König mit dem Löwen	" 20. Folge	SWF	"	"	04:30
Von d.Sommer- u.Wintergarten	" "	SWF	"	"	07:00
Jorinde und Joringel	" "	SWF	"	"	06:50
Der Okerlo	" "	SWF	"	"	05:20
Das Mordschloß...	" 21. Folge	SWF	"	"	04:05
Von Joh.Wassersprung und Caspar Wassersprung	" "	SWF	"	"	06:15
Vogel Phönix	" "	SWF	"	"	04:30
Die Nelke	" "	SWF	"	"	04:25
Vom Schreiner u.Drechsler	" "	SWF	"	"	02:00
Der alte Großvater u.d.Enkel	" "	SWF	"	"	01:30

Titel	Serie	Sender	Sprecher/Mitwirkende Bemerkungen	Aufnahme-oder Erstsendedatum	Dauer
Der Räuberbräutigam	Fortsetzung folgt: KHM in der Urfassung, 22. Folge	SWF	Gustl Halenke	13.-15.02.1979	05:00
Der Herr Gevatter	" "	SWF	"	"	03:05
Die Wassernixe	" "	SWF	"	"	01:45
Von dem Tod des Hühnchens	" "	SWF	"	"	03:30
Der Schmidt und der Teufel	" "	SWF	"	"	04:55
Das arme Mädchen	" "	SWF	"	"	01:45
einige Fragmente	" "	SWF	"	"	03:15
Der Froschkönig		SDR	Matthias Wiemann	15.01.1958	09:50
Dornröschen	Käthe Gold erzählt Märchen d.Brüder Grimm	SDR	Käthe Gold	Okt. 1958	09:35
Fundevogel	"	SDR	"	"	05:50
Katze und Maus	"	SDR	"	"	06:35
Frau Holle	"	SDR	"	"	07:40
Rumpelstilzchen	"	SDR	"	"	07:15
Sterntaler	"	SDR	"	"	02:25
Rotkäppchen	Käthe Gold liest Märch.	SDR	"	o.J.	07:25
?	Der Bücherwurm: Grimm Märchen	SDR	?	o.J.	43:00

Folgende Märchen ältesten Datums waren im SDR-Archiv ohne jede Angabe zum Inhalt zu finden. Da sie aber in die "Kindertage" des Rundfunks fallen, gehören sie in unserer Einteilung mit großer Wahrscheinlichkeit in diese Rubrik der vorgelesenen Märchen:

Titel	Funkbearbeiter	Datum
Schneewittchen	Seitz, Grete	09.12.1928
Hänsel und Gretel	Seitz, Grete	24.12.1928
Die Bremer Stadtmusik.	Wollmann, Otto	10.02.1929
Der gestiefelte Kater	-	19.05.1929
Der Wolf u.d.7 j.Geislein	Wollmann, Otto	21.07.1929
Hänsel und Gretel	Fliegel, A.	26.07.1929
Der Fischer u.s.Frau	Wollmann, Otto	18.09.1929
Frau Holle	-	29.10.1930
König Drosselbart	Wollmann, Otto	08.03.1931
Der Froschkönig	-	18.10.1931
Hans im Glück	Koreny-Scheck	25.12.1933
Aschenbrödel	Hofmeier, L.	-
Die Bremer Stadtmusik.	Hofmeier, L.	-
Die Bremer Stadtmusik.	-	-
Dornröschen	Hofmeier, L.	-
Rumpelstilzchen	Hofmeier, L.	-
Die Sterntaler	-	-
Die sieben Raben	Steck, J.	-
Schneeweiß.u.Rosenrot	Hofmeier, L.	-
Das tapfere Schneiderl.	Elwenspiek, K.	-
Der Teufel u.d.3 g.Haare	Mann, K.	-
Der Froschkönig	Bodmer, U.	-
König Drosselbart	Nothardt, F.	-

2.) Das M ä r c h e n - H ö r s p i e l ist ebenfalls seit früher Zeit (1928) nachgewiesen und reicht bis in unsere Tage (1982) hinein, doch auch hier zeigen die Angaben eine chronologische Lücke: in den siebziger Jahren sind keine Grimmschen Hörspielfassungen archiviert (die Angabe "unter Verwendung von Märchen der Brüder Grimm" bei einer Sendung von 1974 soll nicht als Ausnahme gelten). Selbst dann, wenn man die eingangs bezeichnete Unvollständigkeit der Funkarchive berücksichtigt, läßt sich doch eine Scheu vor der unbekümmerten Märchenbearbeitung, wie sie in den sechziger und fünfziger Jahren Gang und Gäbe waren, leicht feststellen. Daß in der unmittelbaren Nachkriegszeit keine Märchenhörspiele verzeichnet sind, hängt gewiß mit den angeblichen Gefahren der Brutalisierung durch Märchen zusammen, die man bekanntlich damals im deutschen Volksmärchen sah. Die Lücke in den Angaben für die siebziger Jahre aber dürfte wiederum ein Indiz für die entbrannte Diskussion um das Märchen sein. Die unterschiedlichen Nuancen der Grimm-Märchen als Hörspielfassungen lassen sich auf einige wenige Formen zurückführen : entweder wird mit verteilten Rollen gelesen (ein Erzähler sowie verschiedene Stimmen für die Textstellen mit wörtlicher Rede), wobei oft zusätzliche Passagen des Originaltextes dialogisiert werden; dabei ergeben sich Varianten durch die Hinzunahme von Musik, sei es als Einleitung, als Zwischenspiel oder zur Untermalung (meist an 'dramatischen' Höhepunkten). Oder das Märchen wird vollständig dramatisiert, indem erhebliche Veränderungen des Textes vorgenommen werden, die Rolle des Erzählers aber nie ganz aufgegeben wird; daraus läßt sich schließen, daß das Bewußtsein vom ursprünglich mündlich überlieferten Erzählgut in Märchenhörspiele immer mit einfloß. Unterschiede lassen sich noch zwischen Hoch- und Umgangssprache bei den Bearbeitungen feststellen, zwischen Prosa- oder (gereimter) Versform oder durch teilweise liedhafte Einschübe. Die Diskussion um das Für und Wider von Hörspielfassungen Grimmscher Märchen soll

hier nicht gelöst werden, aber es sollen Konsequenzen der beiden grundsätzlich divergierenden Standpunkte genannt sein: Gegner von solchen Hörspielfassungen verteidigen die Originalsprache der Grimmschen Märchen, womit sie innerhalb der Medienformen nur die Lesung oder das Erzählen des überlieferten Textes akzeptieren können. Befürworter von Märchenadaptionen hingegen verweisen auf den Gehalt des Märchens, der durch eine Textbearbeitung nicht beeinträchtigt werden müsse, fordern aber zu Recht eine nicht nur märchen- sondern auch zugleich medienadäquate Bearbeitung, die die jeweils verfügbaren Stilmittel möglichst optimal einsetzt und nicht lediglich die akustische Imitation einer mündlichen Erzählsituation oder eines Theaterstückes darstellt. Die bis heute verwandten Stilmittel der Märchenhörspiele aber schöpfen die technischen und medialen Möglichkeiten keineswegs aus (man vergleiche sie nur einmal mit den Produktionen der Erwachsenen-Hörspiele!), sondern erschöpfen sich in schlichten Dramatisierungen, Lesungen mit verteilten Rollen und gelegentlichen Musik- (manchmal auch Geräusch-) Einlagen. Auch die Tatsache, daß keinerlei Dramaturgie des Märchenhörspiels seit 1942 vorliegt, zeigt an, wie wenig reflektiert diese mediale Märchenform in der Praxis noch ist. Im einzelnen ergaben unsere Recherchen folgende Sendenachweise:

Titel (Bearbeiter)	Sender (Mitwirkende)	Datum	Dauer
Aschenbrödel	Deutsche Welle Berlin (=Kindertheater der dt.Welle)	1929	16:00
Der Froschkönig	"	1929	18:00
Rotkäppchen	"	1929	18:10
Schneewittchen	"	1930	09:00
Die Bremer Stadtmusikanten	" (m.Adele Proeseler,"Funkprinzessin")	o.J.	06:40
Onkel Karl erzählt das Märchen von Rotkäppchen	" (mit Karl Zander)	o.J.	05:50
Stimmen d.Dichter: Märchen d.Brüder Grimm	BR	05.02.1952	24:20
Jungfrau Maleen (Hsp.,bearb.von P. Alverdes)	BR	14.-15.04. 1962	27:25
Rumpelstilzchen (Hsp.,bearb.von P. Alverdes)	BR	29.11.1964	26:10
Brüderchen und Schwesterchen (Hsp.,bearb.v. P.Alverdes)	BR	10.10.1965	28:30
König Drosselbart (Hsp.,bearb.von P. Alverdes)	BR	06.03.1965	27:25
Der Eisenofen (Hsp.,bearb.von P. Alverdes)	BR	04.12.1966	31:00
Der Wolf und die sieben jungen Geislein (Hsp.,bearb. von P. Alverdes)	BR	25./26.11. 1967	26:30

Titel	Sender	Datum	Dauer
Das singende springende Löweneckerchen	BR	17.02.1982	09:15
Schneewittchen	SWF	02.07.1952	30:00
Schneeweißchen und Rosenrot	SWF	20./21.04.1954	30:10
Dornröschen	SWF	1956/58	?
Aschenputtel	SWF	12./13.06.1958	28:40
Der gestiefelte Kater	SWF (Übern.vom BR)	22.10.1959	30:20
Der Froschkönig	SWF	13./16.06.1961	22:25
Dornröschen	SWF	Sept. 1961	27:45
Der Teufel mit den drei goldenen Haaren	SWF	16.01.1962	29:40
Aschenputtel	SWF	? Okt.1961/Jan.1962	14:45
Die goldene Gans	SWF	20.02.1962	26:50
Das tapfere Schneiderlein	SWF	29.01./02.02.1966	24:40
Das tapfere Schneiderlein	SDR	o.J.	09:35
Hans im Glück (Bearb.von J. Walther)	SDR	Jan. 1959	12:15
Vor Gustchen sein Haus Hsp. von P.D.Chotjewitz unter Verwendung von Märchen der Brüder Grimm	SDR + SWF + SR	18.-22.02.1974	44:45

3.) Grimms Märchen als S i n g s p i e l - unter dieser Gattung verstehen wir Hörfunk - Märchen-adaptionen, die nunmehr den Originaltext nicht nur dramatisieren, sondern in denen die Texte teilweise gesungen werden oder der Erzähltext rhythmisch zu untermalender Musik gesprochen wird. Der Erzähltext kann auch in Reimen erscheinen. Die Musik wird hier oft zum selbständigen Gestaltungsmittel, ist also nicht mehr bloße akustische 'Dekoration'. Der Übergang zwischen diesem und dem Typ des Märchenhörspiels kann jedoch fliessend sein.Manchmal findet man in den Archivangaben die Bezeichnung "Singspiel" für eine Bearbeitungsform, die nach unserem Verständnis noch zum Genre des Hörspiels gehört,etwa lediglich in Reimform gefaßt ist (beispielsweise Lotte Betkes Bearbeitungen im SDR). Wir haben als Kriterium die offenkundige selbständige Bedeutung der Musik als Gestaltungsmittel genommen (oftmals ist auch ein Komponistenname angegeben); jedenfalls findet bei sogenannten 'Singspielen' immer ein grundlegender Eingriff in den Originaltext auf musikalischer Basis statt, und der Einsatz verschiedener Instrumente, einzelner Stimmen oder von Chören wird so zum eigenen Stilmittel. Ungeklärt bleibt allerdings die Intetion der Verwendung dieser Form im Hörfunk; selbst Interviews mit Kinderfunkexperten (etwa mit der langjährigen Leiterin des SDR-Kinderfunks, Lydia Meissner) ergaben keinen Aufschluß darüber. Anscheinend war man bei der Suche nach publikumswirksamen, möglichst wenig aufwendigen Kindersendungen darauf gekommen, die beiden (jeweils für sich als gemütvoll bekannten) Elemente 'Märchen' und 'Musik' zu verbinden. Konkret enthielten die Archive folgende Angaben zu diesem Typus:

Titel	Komponist oder Autor	Sender	Datum	Dauer
Wie der Zaunkönig den Bären besiegte	K. Brüggemann	BR	15.+16.+22.07.1961	21:10
Das tapfere Schneiderlein	K. Brüggemann	BR	01.+02.+11.12.1962	26:50
Das tapfere Schneiderlein	K. Brüggemann	BR	01.+02.12.1962	18:00
Rotkäppchen	K. Brüggemann	BR	12.11.1963	26:40
Die Kluge (= Der Notenschlüssel. Musik macht Spaß)	C. Orff	BR	22.05.1974	27:10
Aschenputtel	C. Meissner	SWF	26.04.-16.05.1966	24:45
Der Froschkönig	E. Bender	SDR	21.03.1958	10:13
Die Bremer Stadtmusikanten	?	SDR	1952	?
Die Bremer Stadtmusikanten	?	SDR	02.-05.06.1962	27:10
Dornröschen	?	SDR	1963	-
Jorinde und Joringel	?	SDR	1964	-
Der Wolf und die 7 Geißlein	?	SDR	1965	-
Schneewittchen	?	SDR	1965	-
Frau Holle	?	SDR	1965	-
Dornröschen	L. Betke	SDR	26.12.1967	ca.30:00
Brüderchen und Schwesterchen	L. Betke	SDR	26.12.1969	ca.30:00
Aschenputtel	?	SDR	1974	-

4.) Bei den Archivangaben des SWF fanden sich schließlich noch P a r o d i e n von Grimmschen Märchen oder Teilen daraus. Dabei liegen in den vierzehn Jahren von 1960 bis 1974 elf Titel vor, in den sieben Jahren danach,bis 1982, einundzwanzig Angaben, woraus wiederum jene genannte Tendenzwende abzulesen ist, daß man seit den siebziger Jahren mehr über Märchen spricht als diese unmittelbar zu verwenden. So entstanden in dieser Zeit vielerlei Anspielungen, oftmals nur auf Titelfiguren oder -motive von bekannten Grimmschen Märchen, da sie in der allgemeinen Diskussion gerade 'en vogue' waren. Deshalb darf die häufige Titelnennung in der folgenden Aufstellung nicht darüber hinwegtäuschen, daß fast alle Parodien (mit zwei Ausnahmen: "Rumpelstilzchen" und "Das tapfere Schneiderlein") kaum länger als fünf Minuten, durchschnittlich sogar nur zwei bis drei Minuten, dauern:

Titel	Autor(en)	Obertitel	Datum	Dauer
Aschenputtel	H. Hoefling		13.07.1977	01:00
Das tapfere Schneiderlein	W. Woelfer/W.Weyrauch		01.04.1964	34:25
Der gestiefelte Kater	W. Siebeck		12.07.1971	03:20
Der gestiefelte Kater/1+2	R. Schneider		25.01.1980	03:30/03:40
Der gestiefelte Kater	F. Kalle	Musik und Wort in einem Fort.Märchenhafter Unsinn.	27.08.1981	01:23
Hänsel und Gretel	U. Kuhn		1960	?
Hänsel und Gretel	F. Kalle	Musik und Wort in einem Fort.Märchenhafter Unsinn.	27.08.1981	03:38
Jorinde und Joringel	G. Prugel		1960	?
Schneewittchen	?	Maerchen ohne "r"	01.01.1975	03:15
Schneewittchen	R. Schneider	Quiz	27.09.1979	03:20
Tischlein deck dich	F. Kalle	Musik und Wort in einem Fort.Märchenhafter Unsinn.	27.08.1981	01:57
Rotkäppchen	T. Troll		26.04.1968	05:25
Rotkäppchen	G. Jacobi		04.10.1971	03:00
Rotkäppchen	J. Thurber		01.01.1974	01:20

Titel	Autor(en)	Obertitel	Datum	Dauer
Rotkäppchen auf Juristendeutsch	T. Troll		09.07.1974	02:55
Rotkäppchen	R. Kühn	Beitrag	01.01.1975	03:10
Rotkäppchen	H. Wenzel		22.10.1975	01:05
Rotkäppchen - Beethoven	H.Schmidt/C.Davis		12.08.1976	01:30
Rotkäppchen, aus: die wilde Miss aus Ohio	Ringelnatz	Metamorphosen eines Märchens	19.02.1980	04:00
Rotkäppchen,der böse Wolf und die Ausgewogenheit	J. Esser		10.12.1981	03:00
Rotkäppchen	F.K. Waechter	Metamorphosen eines Märchens	26.07.1982	01:40
Rotkäppchen, Die Geschichte vom	Ringelnatz	"	26.07.1982	04:45
Rotkäppchen (? s.o.)	J. Thurber	Parodien-Parade	26.07.1982	01:20
Rotkäppchen auf mathematisch	F. Wille u.a.	"	26.07.1982	02:00
Rotkäppchen	J. Wittmann	"	26.07.1982	00:20

Titel	Autor(en)	Obertitel	Datum	Dauer
Rumpelstilzchen	Parker u.a.		10.07.1970	03:20
Rumpelstilzchen	F. Dillon		14.01.1972	38:30
Rumpelstilzchen	F. Dillon		14.01.1972	29:10
Rumpelstilzchen - Aschenbrödel	H.Schmidt/C.Davis		12.08.1976	02:10
Rumpelstilzchen - Aschenbrödel II	H.Schmidt/C.Davis		12.08.1976	01:50
Rumpelstilzchen	H.Schreiber	Das fällt ja gar nicht auf	04.09.1980	02:40
Rumpelstilzchen.Ausschnitt	?	Puzzle-Quiz/75	(1981)	00:30

Zur weiteren Vervollständigung des Bildes über Grimms Märchen im Hörfunk soll anhand der Archivangaben des Bayerischen Rundfunks nun noch eine Vergleichsstatistik mit Sendungen zu Märchen anderer Länder, zu Kunstmärchen sowie mit Sendungen ü b e r Märchen und ihre Bedeutung (vor allem für die Pädagogik) erstellt werden. Denn daraus lassen sich repräsentative Tendenzen der Beliebtheit der Grimmschen Märchen im Vergleich zu anderen Märchen sowie der Aktualität des Märchenthemas an sich ablesen:

Volksmärchen aus anderen Ländern:

Land	Jahr	Anzahl(bei mehr als einem Märchen pro Jahr)
Arabien	1973	7
	1975	
Bretonische Märchen	1961	
	1962	
China	1962	
	1975	
Deutschland	1963	
England	1967	
Frankreich	1965	
Indien	1970	
	1975	
Irland	1963	
	1965	
Niederdeutsche Märch.	1962	(freie Bearbeitung)
Norwegen	1962	
	1963	
Persien	1965	
	1966	
Polen	1962	
	1963	
Sizilien	1962	
	1965	
Südsee	1976	
Türkei	1955	3
	1956	4
	1971	
	1973	5
Zigeuner-Märchen	1975	

Kunstmärchen:

Autor/Sammlung	Jahr	Anzahl (bei mehr als einem Märchen pro Jahr)
Andersen	1956	2
	1960	2
	1961	(freie Bearbeitung)
	1962	3
	1970	
Hauff	1960	
	1977	
1001 Nacht	1962	(freie Bearbeitung)
	1967	(freie Bearbeitung)
	1971	
Bechstein	1961	
E.T.A. Hoffmann	1976	
Alverdes	1962	
Ludwig Askenazy	1977	
	1979	
Marcel Aymé	1959	
Herbert Bötticher	1960	
	1962	2
Christa Buschow	1962	
Erika Deglmann-Schwarz	1962	
Christa Düchow	1963	
Fr. Feld	1962	
Fr. Gerstäcker	1966	(freie Bearbeitung)
Regine Hermann	1965	2
A.C. Jenkins	1967	(freie Bearbeitung)
Franz Kòbell	1964	
Gunhild Paehr	1962	
Rezzori	1962	
Antonia Ridge	1960	
Carl Borro Schwerla	1960	
Volkmann/Leander/Richard	1961	
Zaunert	1961	

Betrachtet man die zweiunddreißig Märchensendungen des BR (davon neunzehn Produktionen mit erzählten Grimm-Märchen, acht Hörspiel- und fünf Singspielfassungen), so wird diese Vergleichsstatistik hier interessant: siebenundsechzig Märchen aus achtzehn Ländern oder Landschaften sowie achtunddreißig Kunstmärchen (neun alleine von Andersen, zwei von Hauff, drei aus "1001 Nacht", je eines von Bechstein und E.T.A. Hoffmann sowie zweiundzwanzig weitere Kunstmärchen) stehen ihnen gegenüber. Ferner sind fünfzehn Sendungen ü b e r Märchen nachgewiesen:
1955, 1961, 1962, 1969, 1972, 1974 (2), 1975 (3), 1976, 1980, 1982, 1983, 1984.

Das Märchen ist im BR generell sehr gut vertreten. Eine zahlenmäßig ähnliche Vergleichsstatistik konnten wir bei keinem anderen der befragten Archive zusammenstellen, was zweierlei Gründe haben kann: entweder liegen beim BR tatsächlich die meisten Märchen-Hörfunksendungen vor, oder das Archiv ist besonders sorgfältig geführt worden, dann wäre der Mangel an Sendenachweisen anderer Sender noch kein Indiz für weniger Sendungen dort. Lediglich die im SDR gefundenen Nachweise über sehr frühe Sendungen aus den zwanziger Jahren hat der BR nicht aufzuweisen.

Daß die allermeisten Märchensendungen des BR in den sechziger Jahren gesendet wurden, zehn der fünfzehn Sendungen ü b e r Märchen jedoch in den letzten zehn Jahren nachgewiesen sind, spiegelt die genannte allgemeine Tendenz wider, daß Märchen besonders in den siebziger Jahren umstritten waren und Adaptionen den Reflexionen über Märchen weichen mußten.

Folgerichtig setzt Mitte der siebziger Jahre die Parodierungen von Märchen oder Märchenmotiven ein, was wir statistisch in den SWF-Angaben ersehen konnten.

Das Verhältnis von Volksmärchen zu Kunstmärchen steht im BR zahlenmäßig dreiundneunzig zu achtunddreißig. Unter den dreiundneunzig Märchen der Welt liegen die siebenunddreißig Grimmschen Märchen als dominierende eigene Gruppe fest. Im SWF wird dieses Verhältnis zugunsten der Grimmschen Märchen durch die zweiundzwanzig-teilige Sendereihe mit fünfundachzig Märchen in der Urfassung noch schwergewichtiger. Es ist also durchaus legitim, beim Sprechen über "Märchen im Hörfunk" die Grimmschen Märchen zu assoziieren.

Nach den am Märchen interessierten sechziger Jahren finden sich bis 1983 nur noch fünfundzwanzig restliche Sendenachweise zu Grimms Märchen bei den befragten Anstalten, und diese sind bei genauem Hinsehen eigentlich nur drei verschiedenartige Sendungen: zwei aus dem Jahre 1974 (BR und SDR + Co.), eine von 1982 (BR) sowie die zweiundzwanzig Fortsetzungsfolgen des SWF von 1978/79. Das neuere Interesse am Märchen schlägt sich also weder in Märchenadaptionen noch in eigens für den Hörfunk geschriebenen Märchen nieder, ist jedoch in Sendungen ü b e r Märchen abzulesen (besonders in den Bildungs- und Erziehungsredaktionen oder im Schulfunk; zum letzteren ist zu sagen, daß etwa die SDR-Reihe "Der grüne Punkt" mehrere Grimm-Märchen als Kinderhörspiele bearbeitet hat, jedoch in verfremdeter Form.)

Ein Blick auf die Vergleichsstatistik des BR zeigt im übrigen eine ähnliche Verteilung der Sendungen

anderer Märchen auf die einzelnen Jahrzehnte, wie wir es für die Volksmärchen festgestellt haben: die sechsundvierzig Märchen verschiedener Länder wurden zum größeren Teile (sechsundzwanzig) bis zum Ende der sechziger Jahre gesendet. Die Kunstmärchen zeigen dieses Verteilungsverhältnis noch krasser: einunddreißig wurden bis Ende der sechziger und nur sieben in den siebziger Jahren nachgewiesen.

Unsere statistischen Angaben können schließlich noch darüber Aufschluß geben, welche Art der Hörfunkbearbeitung zu welcher Zeit bevorzugt wurde. Natürlich muß man dabei die eigene Entwicklung des Mediums berücksichtigen, das in seinen Anfängen noch nicht zu aufwendigen Hörspielfassungen in der Lage sein konnte. So kam dieser Anfangszeit das Märchen-Vorlesen sehr entgegen; doch auch in späteren Jahren schien man das Vorlesen gerne beizubehalten: auf die Jahre 1928 bis 1978 haben wir insgesamt einhundertvierundzwanzig vorgelesene Grimm-Märchen nachgewiesen, von denen elf (vermutlich vierundzwanzig) allein die frühen SDR-Nachweise bestreiten, zwanzig in den Zeitraum zwischen 1950 und 1960 fallen und sechzehn zwischen 1961 und 1967. Diesen maximal sechzig Sendungen mit erzählten Märchen stehen achtundzwanzig archivierte Märchen-Hörspieladaptionen gegenüber; dabei finden sich vom "Kindertheater der deutschen Welle" bereits 1929 und 1930 vier (vermutlich sechs) Nachweise, worin ein erstaunlich früher Versuch, für den ansonsten sehr vernachlässigten Kinderfunk einen eigenen, mediengerechten Weg zu finden, erkennbar wird. In den fünfziger Jahren folgen sieben (vermutlich acht) Hörspielnachweise, zwölf in den sechziger Jahren und zwei aus den Jahren 1978 und 1982. Ähnliches läßt sich schließlich auch beim Singspiel-Märchen

erkennen: von den siebzehn Nachweisen der Sender BR, SWF und SDR fallen dreizehn in die sechziger Jahre und die übrigen vier in die Jahre 1952, 1958 und 1974 (zwei).

4.1.2. Zwei exemplarische Märchen-Hörspiele

Unter den vier genannten Typen von Märchensendungen ist naturgemäß das Hörspiel diejenige Form, in der - wie bereits gesagt - die funkeigenen, also medienspezifischen Mittel am vielfältigsten eingesetzt werden können. Die Dramaturgie einer Rundfunkwiedergabe im allgemeinen ist (nicht nur für das Hörspiel) ein sehr umfangreiches Gebiet, da hierzu neben dem Sendestoff nicht nur die jeweiligen Stilmittel seiner funkischen Umsetzung, sondern auch der Platz einer Sendung innerhalb eines ganzen Tages-, Wochen-, Monats- oder Jahresprogrammes in Betracht gezogen werden muss . Darauf verweist Kurt Fischer in seiner "Dramaturgie des Rundfunks" aus dem Jahre 1942 und betont, daß, im Gegensatz zum Theater, diese dramaturgischen Aufgaben nicht von einem einzelnen betreut werden können, "und sei er noch so vielseitig"[1]. Daß die Rundfunkanstalten heute ihr Zielpublikum weit besser kennen, als dies vor vierzig Jahren der Fall war, zeigen sowohl die inzwischen in den einzelnen Anstalten eingerichteten 'Medienforschungsabteilungen' wie auch die vielen populären Sendungen mit Hörerbeteiligung. Variabel bleibt beim Hörerverhalten allerdings auch heute die Möglichkeit des einzelnen, sich sein individuelles Tagesprogramm selbst zusammenzustellen, unter Umständen also an ganz verschiedenen Zielgruppen teilzuhaben. Insofern erweisen sich die Senderaster der verschiedenen Programme für einen vielseitigen Hörer

als reichhaltiges Angebot; doch der "Normalhörer" fühlt sich vorzüglich von e i n e m der meist drei Programm-Charaktere angesprochen (grob beschrieben: erstes Programm - Unterhaltung und Information für die Familie; zweites Programm - Klassische Musik, Wissenschaft und Künste; drittes Programm - Popmusik und viel Nebenher-Geplapper; "Bayern vier - Klassik" im BR) und bleibt damit häufig einer gewissen Einseitigkeit unterworfen. Ferner wird der Radiohörer in den selteneren Fällen mit konzentrierter Aufmerksamkeit einer Sendung folgen; in den meisten Fällen beschäftigt er sich nebenher mit etwas anderem, oder aber es können - beispielsweise im häuslichen Bereich oder auch an Arbeitsplätzen wie etwa dem Verkauf - Störungen, Unterbrechungen u.s.w. ihn ablenken.

Dem Rundfunkproduzenten und Programmplaner wird mit dem Machtinstrument 'Radio' eine Verantwortung in die Hand gegeben, die nicht leicht überschaubar ist. Beispielsweise ist es gewiß ein schwieriges Unterfangen, den verschiedenen Arten, Interessen und Bildungsgraden der einzelnen Hörer allein mit der jeweils verwendeten Sprache gerecht zu werden. Es muß dabei - und nicht nur für die Funksprache - eine Balance gefunden werden zwischen dem weit zu fassenden Bildungs-Auftrag des Rundfunks einerseits (unschöner Umgangsjargon oder allzu regional gebundene Dialekte eignen sich nicht als Rundfunksprache) und seiner Pflicht, allgemeinverständlich zu bleiben (also keine hermetischen Fachsprachen oder viele Fremdwörter zu verwenden). An dieses Thema wird bisher auch in linguistischen Forschungen noch sehr wenig gedacht (mit Ausnahme von Erich Straßners empirischer Forschung zur Mediensprache).

Bereits vor fünfzig Jahren hat sich Rudolf Arnheim

mit dem "Rundfunk als Hörkunst" befaßt und verweist darauf, daß es beim Hören nicht nur auf die Dechiffrierung bestimmter Umweltgeräusche oder eines Wortsinnes geht:

"Viel unmittelbarer, ohne alles Erfahrungswissen verständlich, wirken auf uns die 'Ausdruckscharaktere' des Klanges: Intensitäten, Tonhöhen, Intervalle, Rhythmen, Tempi". 2)

Entwicklungen von Klängen oder Geräuschen durch Verstärkungen oder Abschwächungen, weiche oder harte Töne, An- und Abschwellen, Beschleunigen oder Verlangsamen - dies alles sind Elemente der auditiven Ausdruckskunst. Dabei legt Arnheim Nachdruck auf die Musikalität von Klängen sowie in der gesprochenen Sprache:

"Die Wiederentdeckung des Musikklanges in Geräusch und Sprache, die Verbindung von Musik, Geräusch und Sprache zu einem einheitlichen Klangmaterial ist eine der großen künstlerischen Aufgaben des Rundfunks." 3)

Um mit diesen Mitteln "guten Rundfunk" zu gestalten, bedarf es umfassender Fähigkeiten. Zu den Konstituenten der Rundfunk-Dramaturgie gehört somit, wie auch Fischer darlegt, die Kompetenz des Rundfunkdramaturgen. An ihn stellt er die Anforderung, sich genau in diesen Elementen "der rundfunkakustischen Wirkung, in ihrer Besonderheit und in den Möglichkeiten ihrer Bündelung"[4] auszukennen. Die Mischung bzw. das Ineinandergreifen von Wirklichkeit und (künstlerischer) Illusion wird dabei - gerade auch im Hinblick auf die Märchenadaption - von Bedeutung sein. Angesichts dieser Vielfalt an Möglichkeiten muß der Qualitätsmaßstab, den man an Rundfunksendungen legt, von der Frage ausgehen, ob die einzelne Sendung die medialen Mittel opitmal ausgenützt hat, um der Intention und dem Charakter des Sendestoffes die angemessene Rundfunk-Form zu geben, durch die allein eine tatsächliche Rundfunksendung (und nicht etwa ein Abklatsch anderer Medien) entstehen kann.

Bevor wir uns dem Märchenhörspiel zuwenden, soll die Darstellungsform der R u n d f u n k l e s u n g noch näher betrachtet werden, denn das Märchenspiel im Rundfunk verzichtet, nach unserem recherchierten Sendematerial, in keinem Fall auf das Element des Erzählers - dramaturgisch also auf das des Textlesers. Im Märchenhörspiel liegt somit immer eine Mischform aus Lesung und Spiel vor. Bei der Lesung im Hörfunk hält Fischer zunächst die Sendedauer für relevant und meint, daß maximal zwanzig bis fünfundzwanzig Minuten Aufmerksamkeit von einem Hörer erwartet werden könnten.

"Für die kurze Textlesung ... eignen sich das gemeinverständliche Zeitgedicht, das lyrische Gedicht, die Ballade, das Märchen, die Sage, die Parabel, die Fabel, die gestaltete Anekdote..., ferner die ernste und die heitere Kurzgeschichte, die bekenntnishafte oder besinnliche Ansprache, das feuilletonistische Stimmungsbild, die Skizze, der Brief, das historische Dokument und die Volksweisheit in Form von Sprüchen, Lebensregeln und Kalendergeschichten."[5]

Diese Aufzählung zeigt einen wichtigen Grundzug, nämlich den des aus der Literatur übernommenen Sendestoffes, der nicht ursprünglich für den Funk geschrieben wurde "und damit etwas Rundfunkfremdes darstellt "[6]. Das erfordert vom Rundfunkdramaturgen, daß er sich eingehend mit dem Aussagegehalt, der Intention sowie der Tradierung des fraglichen Textes befaßt.

Außer dem gehaltlichen Gegenstand eines Textes ist für seine Funkadaption seine "formale und inhaltliche Geschlossenheit" [7] zu beachten, so daß er ohne besondere Vorkenntnisse rezipiert werden kann (es sei denn, es handelt sich um eine spezielle Sondersendung oder -sendereihe). Selbst Fortsetzungslesungen sind eigentlich ein dem schriftlichen Medium entlehntes Genre, das dem Rundfunkcharakter nicht entsprechen kann: hat der Leser eines Zeitungs-Fortsetzungsromans beispielsweise jederzeit die Möglichkeit, etwa versäumte Einzelfolgen nachzulesen,

wann immer er Zeit dazu findet, ist dem Radiohörer immer dann eine Folge unwiederbringlich verloren, wenn er einmal verhindert ist, sie zu verfolgen. Dazu fügt Fischer noch den wichtigen Aspekt hinzu, daß

"der Gelegenheitshörer sehr leicht in dem (sowieso weitverbreiteten) Wahn bestärkt werden kann, daß es vor allem auf das Was und weit weniger auf das Wie einer Romanerzählung ankomme" 8)

So werden Fortsetzungslesungen im Hörfunk also weder dem Medium noch dem Sendestoff gerecht; die einzige Ausnahme bilden Sondersendereihen für Kranke, bei denen die Wahrscheinlichkeit des Versäumens einer Sendefolge geringer ist; darüber hat die Gesamtprogrammplanung zu entscheiden.

Sie ist es auch, die ein weiteres Kriterium für die Eignung einer Textadaption abzugeben hat: die Sendezeit innerhalb des Tages-, Wochen- u.s.w. Rasters, die Sendedauer und schließlich, damit verbunden, die Art und Gattung des Textes. Die Rundfunklesung kann somit nur e i n e Funktion haben: die informative Vermittlung eines ihr medienfremden Stoffes für Hörer, die selbst keine Zeit zum eigenen Lesen finden oder aufgrund körperlicher Beeinträchtigungen keine Gelegenheit dazu haben. Im Sinne eines Bildungsanspruches könnte man diese Funktion dahingehend rechtfertigen, daß hierdurch Angebote für Bevölkerungsschichten niedererer Bildungsniveaus gewährleistet sind. Doch dieses Angebot entpuppt sich dann als Schein-Angebot, wenn es innerhalb eines Senderasters eingeordnet wird, von dem eben diese Zuhörerschaft erfahrungsgemäß kaum Gebrauch macht (etwa zu Sendezeiten, die während der üblichen Arbeits- und nicht während der Freizeit liegen).

Auf zwei letzte Voraussetzungen der Rundfunklesung macht Fischer noch aufmerksam: auf die Frage, wer eine solche Lesung vornehmen kann und in welchen Rahmen sie eingebettet wird:

"Die Textlesung kann einem Rundfunksprecher, einem Hörspieler, in besonderen Fällen auch einmal einem Ansager anvertraut werden. Besser ist es natürlich, falls der Verfasser des Textes noch lebt und kein schlechter Interpret seiner selbst ist, wenn er sich als Vorleser zur Verfügung stellt, denn kein noch so einfühlungsfähiger Berufssprecher vermag der Wesensart eines Schriftstellers so ganz gerecht zu werden, daß das Gefühl einer völligen Übereinstimmung zwischen Sprecher und Gesprochenem erweckt wird, wie es der Autor selbst in vielen Fällen ohne großen sprecherischen Aufwand wachzurufen vermag." 9)

Übertragen wir diesen Ansatz nun einmal auf die Radiolesung von Volksmärchen, so käme eigentlich nur der 'Berufsstand' der erfahrenen Märchenerzähler als Ausführende in Frage, 'kann bei ihnen doch wohl die stärkste Identifikationsmöglichkeit mit der jeweils von ihnen favorisierten Art von Märchen vorausgesetzt werden. Gewiß ist die Rundfunklesung eine gänzlich andere mediale und Kommunikations-Situation als das mündliche Erzählen - die zum Erzählen wesensmäßig hinzugehörende Komponente der unmittelbar gegenübersitzenden Zuhörer fehlt ja für den Erzähler -, doch wir sprechen bei der Rundfunklesung ja ohnehin von einer eigentlich rundfunkfremden Darstellungsart zum Zwecke des Bildungsangebotes. In diesem Sinne muß die Märchenlesung auch ausschließlich gesehen werden. Sie kann niemals eine Erzählsituation ersetzen und sollte sie auch nicht suggerieren, selbst wenn der Rundfunk im Gegensatz zu seiner auditiven "Medien-Schwester" Schallplatte den 'live'-Charakter besitzt; er ist immerhin an seinen Grundzug der 'Einweg'-Kommunikation gebunden, der dem Wesen der mündlichen Erzählung - wie bereits aufgezeigt wurde - fremd ist.

Für den Rahmen, in den eine Lesung gestellt werden sollte, empfiehlt Fischer eine angemessene Einführung, die sowohl dem Gegenstand der Lesung in jeder Hinsicht als auch dem Hörer gerecht wird:

"Das scheinbar Selbstverständliche in möglichst zurückhaltender Form dem Wissenden in Erinnerung zu bringen, dem Nichtwissenden aber erstmals zu eröffnen, ist die Aufgabe des Rundfunks." 10)

Auch dieser Punkt ist für eine Übertragung auf die Märchenlesung wichtig, sind doch Volksmärchen, wie etwa die Grimmschen, in einer Bildersprache verfaßt, die uns (E r w a c h s e n e n und K i n d e r n) heute nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist. Sie bedarf sowohl für die Erzählsituation als auch für eine etwaige Rundfunklesung der Vor- u n d Nachbereitung durch den wissenden Märchenkenner. Er muß dabei in der Lage sein, dem Wesen des Märchens auf den Grund zu gehen und dessen immer auf ein ganzheitliches Welt- und Menschenbild hindeutende Bilder in für den Hörer nachvollziehbare Erlebnisbereiche zu transferieren. Damit ist jedoch keinesfalls irgendeine Art oberflächlicher Aktualisierung gemeint, wie sie ja in der Geschichte der vielfältigen Märchenrezeptionen aufgetaucht sind. In einen qualitativ angemessenen Rahmen eingebettet, erfüllt die Märchen-Radiolesung dann auch die bereits genannten Ansprüche an den nötigen Unterhaltungs-, Gemütsbildungs- und Informationswert. Dazu wäre das Bildungsangebot und hierzu insbesondere das Angebot der eigentümlichen Sprache, wie wir sie weiter oben bereits im Hinblick auf ihre Charakteristik oder auch ihren Wert beispielsweise für den kindlichen Sprachgebrauch untersucht haben, zu rechnen. Ferner ist eine schichtenunabhängige Allgemeinverständlichkeit gewährleistet. Dennoch wird auch die Märchenlesung im Rundfunk immer einem bestimmten Zielpubli-

kumsraster untergeordnet werden, üblicherweise also im Kinderfunk gesendet. Daraus ergeben sich Sendezeit und Sendedauer sowie die Auswahl des einzelnen Märchens. Daß das Märchen allerdings in gleicher Weise auch im Erwachsenenprogramm seine Berechtigung haben würde, scheint sich bislang bei den zuständigen nicht herumgesprochen zu haben.

Wenden wir uns nun der Darstellungsform des H ö r s p i e l s zu. Sie erfordert den gezielten Einsatz der einzelnen Medienmittel zur Erreichung optimaler Hörwirkung. Arnheim empfiehlt beispielsweise, solche Geräusche vorzugsweise zu verwenden, die "die eigene Schallquelle charakterisieren", also den ihnen jeweils zugehörigen Gegenstand oder damit auch einen Schauplatz kennzeichnen. [11] Ebenso verweist er auf instrumentale Imitationskünste [12] ("in der reinen Musik immer eine anrüchige Sache"), da es seiner Meinung nach Aufgabe des Rundfunks ist, "in stilisierender Darstellung nicht nur den Klang des menschlichen Sprechens sondern auch die Naturgeräusche auf ein überwirkliches Niveau zu heben". Das "darstellende Hörspiel" sollte nach Arnheim einen eigenen Grundcharakter besitzen:

"Ein Hörspiel soll ein klangmäßig erfaßbares Grundmotiv oder Grundschema haben. Ein Schriftsteller, der an einer Funkbearbeitung von Meyrinks 'Golem' arbeitete, erzählte, als Grundmotiv seines Hörspiels habe er ein dumpfes, tappendes Golemmotiv im Ohr gehabt. ... Man bemerke übrigens, daß es sich hier nicht einfach um den naturalistischen Klang der Golemstimme oder des Golemganges handelt, sondern viel allgemeiner um den ins Klangliche übersetzen Charakter der Golemfigur schlechthin, der sich auch in Begleitgeräuschen oder Begleitmusik manifestieren kann. Hier ist vielmehr zunächst einmal der dem Gegenstand adäquate Klangcharakter ungegenständlich erfaßt. In welcher konkreten Einkleidung ihn dann das Hörspiel vortragen soll, ist eine spätere Sorge."[13]

Erinnert das nicht sehr an Friedrich Schillers Art der Dramenkonzeption? In seinem Brief vom 18. März 1796 aus Jena schrieb er darüber an Goethe:

"Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütssimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."

Die konkrete Umsetzung dieses grundsätzlichen "Klangcharakters" bzw. der "musikalischen Gemütsstimmung" ist nunmehr der nächste Schritt, der vom jeweiligen Hörspiel-Genre geprägt wird. E.K. Fischer widmet innerhalb seiner Abhandlung über das Rundfunk-Hörspiel einen letzten Teil dem M ä r c h e n - s p i e l . Dabei geht er vom jugendlichen Zielpublikum aus, was - wie oben erwähnt - auch heute noch üblich ist. Er setzt das Hörfunk-Märchenspiel insofern in einen Gegensatz zum Märchen auf der Bühne oder im Film, als dort durch viel "Drum und Dran"[14] eine Zugkraft entwickelt würde, auf die es beim Rundfunk nicht ankomme.

"... Nicht der Rundfunkrealismus tut not beim Märchenspiel, sondern die H e r a u s s c h ä l u n g d e s d i c h t e r i s c h e n K e r n s durch die Plastik und den Wohlklang der Sprache und die Zauberwirkung der Musik. Rückkehr zur Eigensprache des Märchens, nicht 'Aufmachung', Verweilen zwischen Traum und Wirklichkeit, nicht Verstofflichung, Sonntag, nicht Alltag!"[15]

So unterstützenswert seine Forderung nach der "Herausschälung des dichterischen Kerns" dabei klingt, so fraglich bleibt doch die Art ihrer konkreten Umsetzung. Daß das Märchenspiel im Hörfunk eigene Wege finden muß, ist richtig. Dazu gibt Fischer einige wenige dramaturgische Hinweise:

"Wiederholung, Zusammenfassung eines Handlungsabschnitts in einem Lied, Schaffung von stimmungsmä-

ßigen und musikalischen Verweilpunkten, ... häufiger Gebrauch des formelhaften Frag- und Antwortspiels und deutliche Bezeichnung des jeweiligen Schauplatzes durch einfache Nennung im Gespräch: das sind die wichtigsten dramaturgischen Hilfsmittel des Rundfunkmärchens."[16])

Diese bisher einzigen dramaturgischen Angaben zur Märchenadaption im Hörfunk haben - ob reflektiertermaßen oder unbewußt, bleibt ungeklärt - bis heute Gültigkeit, soweit wir dies anhand unserer Abhör-Recherchen feststellen konnten. Um auf diese Angaben näher eingehen zu können, soll ein konkretes Hörspiel-Beispiel herangezogen werden: Lotte Betkes Fassung des Märchens "Brüderchen und Schwesterchen" (SDR, gesendet am 26.12.1969, 14 Uhr). Lydia Meissner, unter deren redaktioneller Leitung diese und andere vergleichbare Produktionen entstanden sind, hält sie für eine noch heute gültige Form, da sie die Zeitlosigkeit des Märchens angemessen umsetze.[17]) Wir geben dieses Märchenspiel im Anhang nach einer eigenen Mitschrift sowie als Synopse zur Grimmschen Märchenvorlage[18]) wieder. (Die dort gesetzten Abschnittsnummerierungen werden wir im weiteren zur Besprechung von Details verwenden).

Lotte Betke hat das Grimmsche Märchen in Reime gesetzt und dabei nur wenige inhaltliche Veränderungen vorgenommen, wie wir weiter unten zeigen werden. Eine dramaturgische Begründung für diese Reimform konnten wir nicht herausfinden; so bleiben wir auf eigene Eindrücke verwiesen, wonach die Reime sehr gekünstelt und erzwungen erscheinen. Selbst wenn sie Fischers "Verweilen zwischen Traum und Wirklichkeit" zum Ausdruck hätten bringen wollen, sind sie kein hörfunkeigenes Mittel für eine solche Aussage, sondern eher eine laienhafte Form hausgemachter Poetik, wie sie etwa bei Familienfesten angewandt wird. Doch neben diesem ersten Gesamteindruck läßt sich aus unserer Synopse noch einiges an Einzelheiten ablesen:

Dieser Gegenüberstellung ist zunächst zu entnehmen, daß die Autorin sich offenbar sehr bemüht hat, so dicht wie möglich am Original zu bleiben und andererseits eine dem Sprechen mit verteilten Rollen angemessene Form zu finden (sie ist selbst Schauspielerin und kann auf diese Berufserfahrung rekurrieren). Auch Fischers Forderung nach Schlichtheit hat sie voll erfüllt, sie enthält sich jeden dekorativen Beiwerks und setzt auch Musik und Geräusche sehr sparsam ein. Man kann aus diesem Beispiel gut ersehen, was Fischer mit der "Zauberwirkung der Musik" gemeint haben kann: eine den "Wohlklang der Sprache" (worunter er am Beispiel von Hermann Claudius' "Schneewittchen" durchaus auch "klangschöne Reimpaare" versteht [19]) bereichernde Illustration. So wird auf das Brüderchen-und-Schwesterchen-Motiv kammermusikalisch einleitend mit erst einem und dann einem hinzukommenden zweiten Fagott vorbereitet, und diese Musik trägt den eigentlich deprimierenden Abschnitt 1, wodurch sie über die darin geschilderte Ausgangslage der Märchenhelden hinauszuweisen vermag. Jede weitere für den Gang des Geschehens wichtige Etappe wird musikalisch gefärbt: nach 4 setzt Musik mit Wandermotiven ein und begleitet das Hinausgehen in die Welt; die drei Warnungen des sprechenden Wassers werden mit jeweiligen Tiermotiven begleitet, wobei die ersten beiden (inhaltlich ohnehin vom Original abweichend) im dritten, für den Fortgang wesentlichen Reh-Motiv aufgenommen werden. Die nächste, entscheidende Etappe ist das Nahen des Königs (Reiter- und Jagdmusik am Ende von 32 untermalt weiter bis nach 38 sowie vor 44 bis nach 46 und aktualisiert in 50 die Frage "Hörst du das Horn" bis nach 53).
Des Königs Wesen scheint in der majestätischen und mit hellen Obertönen versetzten Musik von 54 bis 56

dargestellt zu werden, während er sich im Dialog mit seinem Jäger anschickt, Schwesterchen aufzusuchen. Dadurch erscheint das unmittelbare Vertrauen, das Schwesterchen dem fremden König schlagartig entgegenbringt (59 und 62 und 65), nicht gar so unvermittelt, als dies ohne den speziellen Charakter der Königs-Musik der Fall wäre; somit erhält die Musik an dieser Stelle eine eigene, über die bloße stimmung-machende Illustration hinausreichende Aussage. Die genannte "Zauberwirkung" besitzt die Musik jedoch dann wieder zwischen 82 und 83, nach 85, vor 91 bis danach, zwischen 93 und 94, während der drei nächtlichen Erscheinungen 95 bis 97, 98 bis 100 und 103 immer kürzer werdend und schließlich zum glücklichen Ende vor und während 110. Doch ob ihrer sparsamen Verwendung kann sie nicht als klamaukhafte Stimmungsmache, wie sie in den Märchenhörspielen der jüngsten Vergangenheit (insbesondere auf dem Tonträgermarkt) vorherrscht, bezeichnet werden. Daß die Musik oft vor dem nächsten Textabschnitt beginnt oder über einen solchen hinausreicht, führt zu der von Fischer genannten "Schaffung von stimmungsmäßigen und musikalischen Verweilpunkten", wohingegen die oftmals aufwendigen Musikeinlagen etwa in den erwähnten neueren Produktionen eher zum emotionalen "Anheizen" als zum nach-klingenden Verweilen und Innehalten beitragen. Ebenso schlicht wie mit der Musik wird mit Geräuschen umgegangen: lediglich das zweimalige Türklopfen in 29 bzw. nach 41, das dreimalige (des Königs!) nach 56, ein Türenknarren in 29 und schließlich die Turmuhr-Glockenschläge während der genannten drei Erscheinungen der Königin lassen in diesen Episoden Gesagtes zum realen Hörerlebnis werden.

Wenn Fischer als "hübsches Beispiel für die Verdeutlichung des Schauplatzes" Lotte Betkes Märchenspiel "Jungfrau Maleen" (für den Deutschlandsender 1941 geschrieben) zitiert[20], so befolgt die 'Autorin' auch in unserem Beispiel diese dramaturgische Anforderung (etwa in der Schilderung des Häuschens: 27 bis 30). Genauso benutzt sie die märchentypische formelhafte Wiederholung (12 bis 13 entspricht 17 bis 18; 37 bis 38, 44 bis 45 sowie 50 (Ende) 52 (Anfang) sind vergleichbar und schließlich die dreimalige Wiederholung des dem Original entnommenen Spruchs der Königin bei Nacht in 96, 100 und 103).

Es bleibt schließlich zu fragen, wie wörtlich Fischers Forderung nach der "Rückkehr zur Eigensprache des Märchens" genommen werden kann. Er scheint damit jedenfalls den eigentümlichen Gehalt und dessen schlichte Darstellung im Märchenoriginal zu meinen und nicht eine wortgetreue Übernahme des Märchentextes, die außer der oben behandelten Märchenlesung lediglich ein Lesen (nicht also ein Sprechen oder 'Hörspielen'!) in verteilten Rollen zuließe, so daß nur die jeweils vorkommende wörtliche Rede mit anderen Stimmen besetzt werden könnte und zusätzlich musikalische oder Geräusch-Einlagen bzw. Untermalungen hinzugenommen werden könnten. Diese Art der Radiodarbietung findet sich bis heute ebenfalls unter der Rubrik "Hörspiel" (so gehört und gelesen beispielsweise anhand des "Singenden und springenden Löweneckerchens", BR, Sendung vom 17. Februar 1982, Dauer: 9:15), ist jedoch - genau besehen - nur eine mißglückte Mischung der beiden Formen Lesung und Hörspiel. Denn: soll der originale Märchentext erhalten bleiben, dann ist die Darstellungsform der "Märchenlesung" durch einen entspre-

chend erfahrenen Märchenerzähler die einzige, die dem Wesen der eigentümlichen Märchensprache entspricht, da sie in Wortwahl und Sprachduktus genuin für e i n e n Erzähler angelegt ist. Daß sich hinter dieser spezifischen Sprache ein eigentümlicher Gehalt verbirgt, der möglicherweise auch anders als in der Erzählsprache vermittelt werden kann, ist eine andere Sache. Jedenfalls versucht unser Beispiel dies nicht nur durch die gereimte Sprache umzusetzen, sondern auch durch Abweichungen vom Original: das Schwesterchen übernimmt in 4 die Führung; 7 beschreibt die Nacht; das Motiv des gemeinsamen "Hungers sterben" wird sowohl in 6 als auch in 10 verschwiegen; das Schwesterchen kommt in 11 freiwillig mit in den Wald; zwei warnend sprechende Wasser werden eingefügt (12 bis 20); 26 nennt ein "goldenes Strumpfband"; aus der Höhle als Unterschlupf wird ein "Häuschen" (28), eine "Klause" (29); das verwandelte Brüderchen verhält sich trotz seines Reh-Daseins wie ein Mensch (spricht: 28 bis 52, sammelt Beeren, Nüsse und Gras: 30), während im Original das Bild des Rehs als Tier konsequent beibehalten wird, wodurch die Einsamkeit des Schwesterchens erst deutlich wird; 37 bis 57 führt durch eingeschobene, dreimal wiederholte Episoden das Nahen des Königs breit aus, indem eine Art Loslösung des Brüderchen-Rehs von seinem Schwesterchen vorangestellt wird (was angesichts der Vermenschlichung des Rehs wiederum konsequent erscheint); die Tochter der Stiefmutter wird zur handelnden Person (71,74,80,84, 85), im Märchen hingegen nur einmal erwähnt ("Die Hexe hatte eine rechte Tochter, ...", S.233); in 94 gibt es einen Wächter und 111 ist ein dem Märchenerzählen entlehnter beliebiger Schlußvers.

Daß die dramatisierte Form Dinge oder Schauplätze beschreiben sowie Personen unter Umständen auftreten lassen muß, die im Erzähltext höchstens benannt sind, ist einzusehen. Wenn sie aber, wie in unserem Beispiel, ohnehin einen Erzähler einsetzt, dann werden die dem Original nicht entsprechenden Einfügungen und Veränderungen fragwürdig, sie erscheinen dann sinnlos.

Insgesamt weist unser Beispiel also verschiedene beachtenswerte Elemente auf, und zwar besonders dort, wo sich die Bearbeiterin um Schlichtheit der funkischen Mittel bemüht hat. Allerdings geht diese Schlichtheit auf Kosten von anderen funkeigenen Möglichkeiten, die nicht ausgeschöpft wurden, dem epischen Erzählstil aber dennoch hätten nützlich sein können; so liegt der Verdacht nahe, daß man nicht möglichst schlicht, sondern mit möglichst wenig Aufwand produzieren wollte. Zwei grundsätzliche Kriterien lassen sich daraus für Märchenadaptionen als Hörspiel ableiten: Zum einen ist die textliche Originaltreue beim Hörspiel kein Maßstab für seine Qualität, sondern ein neuer Begriff von Originaltreue muß hierfür entwickelt werden, der sich am Gehalt sowie am epischen Erzählstil des Volksmärchens orientiert. Letzterer sollte durch hörfunkeigene Mittel zum Ausdruck kommen. Diese Mittel sind, zum zweiten, neben den Sprech- oder Singstimmen: Musik, Geräusche und Aufnahmetechnik. Sie sollten nicht nur zur Darstellung von Schauplätzen verwendet werden (etwa durch Instrumentalimitationen, Originalklänge oder -geräusche, dumpfer oder hallender Klang, Echo, Nähe und Entfernung u.s.w.), sondern auch zur Charakterisierung des Gehalts bzw. als eigene Aussage (etwa analog zu Fischers "Verweilpunkten" durch Stimmveränderungen - besonders bei Stimmen von Verzauberten - durch Untermalungen, klangliche Vorwegnahmen oder Nach-Klänge). Der klangliche Grundcharakter, von dem Arnheim spricht (siehe weiter oben), sollte bei der Märchenadaption hör- und spürbar sein.

Die bis heute vorliegenden Märchen-Hörspiele nach Grimmschen Vorlagen, die unser Beispiel durchaus zu repräsentieren vermag, legen jedoch die Frage nahe, ob sie nicht einerseits das Relikt einer um jeden Preis zu erhaltenden Märchen-"Treue" (im Sinne einer vordergründigen Texttreue), gleichzeitig aber auch ein etwas "fauler" Kompromiß zwischen Medienspezifik und Märchenadäquanz sind. Wäre es also nicht angebracht, sich mutigen Schrittes von der Märchenbearbeitung bisheriger Konvenienz völlig zu lösen und neben die Radiolesung von Originalmärchen neu geschriebene Hörspiele zu setzen, die allerdings von einer intensiven Beschäftigung mit Wesen und Gehalt des Volksmärchens zeugen müßten, und die ja durch ihre genuin für den Hörfunk geschaffene Form viel besser für dieses Medium geeignet sind als jede kompromißvolle Adaption?

Ein einziges Beispiel für ein neues Hörspiel, das - zumindest dem Anspruch nach - ein Märchen darstellt, haben wir wiederum unter den süddeutschen Sendenachweisen beim SDR gefunden: "Großmutters Märchen vom Hans und von der goldenen Kugel. Ein Hörspiel für Kinder von Thomas Rübenacker" (gesendet am 4.12.1983, 14 Uhr). Wir geben im Anhang das Hörfunkmanuskript im Original wieder und benutzen die darin vorgenommenen Numerierungen im Folgenden für die Besprechung des Hörspiels.

Der Autor Thomas Rübenacker ist hauptsächlich ein Funkautor; daher sieht er bereits in seinem Manuskript funkspezifische Regieanweisungen vor, woraus sich für unsere Fragestellung ein wesentlicher Unterschied zum vorherigen Beispiel ergibt: die hörfunkeigenen Mittel werden diesmal vielfältiger eingesetzt. Ein zweiter Unterschied zu Lotte Betkes Märchenspiel liegt darin, daß dieses Hörspiel nicht nur keine Märchenbearbeitung ist, sondern auch keine

Auseinandersetzung mit Wesen und Gehalt des Märchens im Lüthischen Sinne spürbar werden läßt. Es wird lediglich das althergebrachte Bild von der Märchen-erzählenden Großmutter aufgeriffen, und es werden zauberhafte Elemente im Stück verarbeitet, die - obwohl sie teilweise direkte Anklänge an bekannte Märchen enthalten - wenig mit dem Zaubermärchen gemein haben.

Doch gehen wir zunächst ins Detail: Bereits im Titel signalisiert der Autor zwei Charakteristika seines Stückes: daß es sich um ein M ä r c h e n hörspiel handelt sowie daß es eine Großmutter gibt. Sie übernimmt die Erzählerfunktion auf einer eigenen "Erzählebene A", während sich die eigentliche Geschichte auf der "Erzählebene B" abspielt. Auf der Erzählebene A ist Wolfis Großmutter zu Besuch gekommen, und er soll ihr nun gegen seinen Willen beim Märchenerzählen zuhören (1 bis 31). Die Großmutter beginnt zu lesen, wird anfangs noch von Wolfis Kommentaren unterbrochen, und dann gleitet die Geschichte unmittelbar ins Hörspiel über. Der Übergang ist gekonnt: Die Großmutter aus A liest: "... Als Hans nun verstohlen den Deckel der Schüssel lüpfte, da glitt er ihm aus der zittrigen Hand und klirrend zu Boden..." (31) und unmittelbar darauf folgt B mit der Regieanweisung: "(Geräusch des fallenden Deckels)"; allenfalls mag der plötzliche Einbruch an Geräusch und action (Hans' Mutter schimpft sogleich ganz fürchterlich: 32, 34, 36) für den Hörer etwas sehr abrupt und ohne hinführende Steigerung geraten sein. Bei 98 wird im Anschluß an die Regieanweisung: "(Die Eier brutzeln im Fett)" plötzlich die lesende Großmutter aus A wieder eingefügt. Als sie vom hungrigen Hans vorliest, be-

kommt der zuhörende Wolfi Hunger, und sie gibt ihm seine Kekse: "Die mit der Schokoladenfüllung, die du so magst" (100). Es wird hier also die Märchenerzähl-Situation vorgeführt, wie sie von Erwachsenen pädagogisch inszeniert und allmählich vom Kind auch gerne rezipiert wird: in 314 fragt Wolfi - ganz unvermittelt aus seiner Ebene A heraus -: "Ist der jetzt echt böse? Der Hans?" worauf er von seiner Großmutter belehrt wird: "Mit einem Herz aus Stein: Ja, natürlich, Wolfi, Und so etwas wird man so leicht nicht los, nicht einmal im Märchen. Soll ich weiterlesen?" (315). Wolfi hat sich inzwischen mit dem Helden identifiziert und antwortet spontan: "Ja!" (316). Auch im nächsten Einschub der A-Ebene (390 bis 395) möchte Wolfi weiter"hören", weder Kekse noch der Vorschlag einer Pause interessieren ihn jetzt.

Diese Verwendung einer Rahmen-Erzählebene und ihre Ausführung ist für den Hörfunk, zu dessen Spezifika der 'live'-Charakter gehört, eigentlich ein Ärgernis: denn wie hat man sich wohl Kinder vorzustellen, die - als erklärtes Zielpublikum - diesem Hörspiel lauschen, sich zunächst mit Wolfi in seiner (ihnen möglicherweise aus eigener Erfahrung tatsächlich bekannten) Lage identifizieren, sich dann in die Geschichte selber (Ebene B) hineinführen lassen und plötzlich zuhören müssen, wie Wolfi an einer Stelle unterbricht, an der es ihnen nicht unbedingt zum Unterbrechen zumute gewesen sein muß, und wie er nun auch noch hörbar (101) seine Lieblingskekse mampft, während sie selber vielleicht nur vor dem Radioapparat sitzen und trotz dieser appetitanregenden Provokation keine Süßigkeiten zur Hand haben? So gekonnt der Rahmen A auch die tatsächlichen heimischen Verhältnisse beim Märchenerzählen wieder-

geben mag, so unsinnig ist er in einem Kinderhörspiel; denn allenfalls die Reflexionen von Erwachsenen, wie sich das Märchenerzählen zu Hause wohl abspielen könnte, kann von dieser leicht humoresken bis ironischen Darstellung profitieren - zuhörende Kinder aber sind nur irritiert.

Der Rahmen A wird in unserem Hörspiel aber auch noch auf zwei andere Arten verwendet: einmal als einfacher Erzähler-Ersatz (179) an einer kaum dramatisierbaren Beschreibungsstelle; durch die einmalige Verwendung in dieser Art erscheint die Erzähler-Einfügung etwas stilbrüchig, was aber anhand der anderen drei (oben genannten) Einschübe nicht ins Gewicht fällt. Gekonnt ist hingegen der Schluß des Hörspiels: in 506 liest die Großmutter noch das Ende der Geschichte und "(Sie klappt das Buch zu)". Wolfi beschwert sich daraufhin über den mangelhaften Ausgang der Geschichte, da unklar geblieben sei, was "Der Stanislaus Lorbeer" jetzt mache (511). Die Großmutter fordert ihn auf, eine eigene Lösung vorzuschlagen. Plötzlich tritt innerhalb dieser A-Ebene die in Frage stehende Figur "Stanislaus" selbst auf, kommentiert Wolfis Vorschlag und gerät so in ein Zwiegespräch mit ihm, durch das er, Stanislaus, nun mit Wolfis Hilfe den Ausweg aus seiner Lage findet. Die Großmutter greift nur noch staunend oder Wolfis Sprechart maßregelnd ein, bis sie schließlich völlig verwirrt ist (529), Wolfi hingegen,ganz und gar begeistert von Stanislaus, seine Großmutter (und damit die Zuhörer) fragt: "Der ist Klasse, Oma, findest du doch auch?" (530). Die Lage hat sich also völlig umgedreht: Wolfi hat die Situation nunmehr in der Hand, die so gegen seinen Willen und unter den pädagogischen Absichten seiner Mutter und Großmutter be-

gonnen hatte. Hier geht der Autor geschickt mit dem 'live'-Charakter des Hörfunks um, kann das zuhörende Kind doch nun in seiner Identifikationswelt verbleiben und wird nicht wieder - wie in den vorigen Einschüben - desillusionierend herausgerissen. So berechtigt die Forderung des emanzipatorischen Kindertheaters nach Transparenz und Desillusion ist, so wenig kann man sie ohne entsprechende Umformung direkt in das ganz andere Medium des Hörfunks übernehmen. Denn auch er sollte von der Bedürfnislage seiner Hörer ausgehen: die Märchenerzähl-Situation aber ist wesensmäßig auf eine wechselseitig mögliche Kommunikation angewiesen und kann nicht ohne große Mängel (oder gar Schaden anzurichten) im 'Einweg'-Verfahren imitiert werden. Gerade das Bedürfnis nach Kommentar, Rückfrage oder Unterbrechung beim Erzähl-Zuhörer kann niemals durch Zuhörer im Studio ersetzt werden, die sich dem Kind am Radioapparat außerdem nur auditiv vermitteln können (im Gegensatz zum Fernsehen); denn d e s s e n Bedürfnisse können ja ganz andere sein, die Einwürfe des Studio-Kindes können es irritieren, seine eigenen Fragen aber bleiben unbeantwortet - falls nicht mehrere gemeinsam das Hörspiel anhören oder gar ein Erwachsener dabei ist, der diese Mängel ausgleichen könnte.

Die dem Hörspiel zur Verfügung stehenden Mittel werden in unserem Beispiel zum Teil sehr vielseitig eingesetzt . So etwa die Sprache und Sprechstimme: von der Sprachlosigkeit durch Verzauberung ("M... mmm..." in 303, 311, 367, 376) über Flüstern (1) bis zum Sprechen aus verschiedenen Hörräumen heraus ("Im Wohnzimmer": 7, "Aus der Küche: 18 u.s.w.); ferner die Veränderung der Stimme während des Sprechens als Darstellung körperlicher Verzauberung:

Die goldene, sprechende Kugel muß durch Berührtwerden schrumpfen, was ihr - noch während sie singt - in 448 geschieht, wie die Regieanweisung zeigt:"(Entsprechend der Schrumpfung höher und dünner, mehr Mezzosopran jetzt; sie singt jetzt mehr à la Puccini)", "(Sehr klein und dünn und operettenhaft)", "(Dann das feine, winzige Stimmlein, Woody Woodpeckerhaft)" in 453. Desgleichen geschieht mit dem Zauberer, der unvorsichtigerweise die geschrumpfte Kugel aufißt: "(Mit kleiner werdender - siehe oben - Stimme)" 458, "(Zum oben genannten Geräusch das immer feiner werdende Stimmchen)" 460. Diese Stimmveränderung ist dem Hörspiel technisch möglich, so daß es den märchenhaften Wesenszug der Verzauberung darzustellen vermag. Die Beschreibung eines Zaubervorgangs selbst ist allerdings dem Volksmärchen fremd, insbesondere seine Zeitlichkeit. Das Element der Geräusche schließlich wird in diesem Märchenspiel funkrealistisch verwendet, wohingegen Musik überhaupt nicht auftritt.

Die märchenhaften Elemente der Geschichte in der Erzählebene B können einmal im Motiv gesehen werden: die goldene Kugel, deren Auffinden die Macht des Zauberers bricht, erinnert an das Grimmsche Märchen "Die Kristallkugel":

"Sie sprach: 'wer die kristallne Kugel erlangt und hält sie dem Zauberer vor, der bricht damit seine Macht, und ich kehre in meine wahre Gestalt zurück. Ach', setzte sie hinzu, 'schon so mancher ist darum in seinen Tod gegangen, und du, junges Blut, du jammerst mich, wenn du dich in die großen Gefährlichkeiten begibst.'" 21)

Ferner erinnern die Figuren an (Grimmsche) Märchen: Hexe, Zauberer, Rauhtierchen (so ist die Märchenheldin in "Allerlei-Rauh" genannt), sowie sprechende Tiere. Doch hier werden auch gleich Unterschiede deutlich: im Volksmärchen gibt es - wie weiter oben

bereits erläutert wurde - keine individuellen Personen,sondern nur flächenhafte Figuren. So kommen auch kaum Eigennamen vor, nie aber bei sprechenden Tieren - hier hingegen gibt es Tapf, den Bären und Friedhelm, den Raben; ebenso Stanislaus Lorbeer, den "arbeitslosen Kammerdiener". An diesen Details, an den verwendeten Geräuschen und an der ganzen Art der Inszenierung wird der Funkrealismus deutlich, mit dem dieses Hörspiel (teilweise gekonnt) arbeitet. Damit sowie mit der Rahmenerzählung und mit der Geschichte selbst widerspricht es jedoch dem Märchencharakter. Wohl hat sich der Autor offenbar mit Fragen der Märchenrezeption auseinandergesetzt, weniger aber von dem in seinem Hörspiel verwirklicht, was das Wesen des Märchens, nach Max Lüthis Kategorien etwa, ausmacht. Wenn Fischer in seiner Hörfunkdramaturgie schließlich formuliert:

"Das Märchenspiel aber kann und soll ein Kunstwerk sein, sogar ein besonders zartes und von Musik erfülltes" [22],

so mag das eine spezielle rundfunkdramaturgische Auffassung sein, jedoch kommt sie dem Märchencharakter näher als der umgangssprachliche Duktus eines funkrealistischen Hörspiels wie des hier Besprochenen.

Auch nach der Untersuchung unseres zweiten Beispiels bleibt die Frage bestehen, ob Märchenbearbeitungen in herkömmlicher Weise sinnvoll sind und - nun ergänzend - ob die ernsthafte Beschäftigung mit dem Volksmärchen nicht zu märchenadäquateren Hörspielen führen könnte als diesem, das nun seinen Namen "Märchen" gewiß kaum zu rechtfertigen vermag. Wenn man Märchenadaptionen bejaht, dann sollte die Forderung nach einer möglichst optimalen Verwendung der

zur Verfügung stehenden medialen Mittel damit einhergehen. Wenn man sich hingegen mit neu geschriebenen Medienmärchen befaßt, sollte eine eindringliche Beschäftigung mit dem Wesen des Volksmärchens die Voraussetzung für neue Märchen im Hörfunk (oder in anderen Medien) sein, so daß gewisse, wenn auch in sich variable, qualitative Ansprüche gestellt werden können: sie müssen zeigen, daß sie die Wesenseigenarten wie Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, Allverbundenheit oder den abstrakten Stil des Volksmärchens erkannt und mit dem Medium Hörfunk angemessenen Mitteln darzustellen vermochten. Die Handlungsführung muß schlicht bleiben und nur benennen, nicht schildern. Geräusche sollten nicht zum Funkrealismus, sondern zur Erhaltung eines möglichst flächenhaften Hörerlebnisses beitragen. Das Mittel der Stimmveränderung, wie wir es im obigen Beispiel ausführten, wäre durchaus für die Verzauberung im Märchen ein angemessenes Mittel; doch dürfte es nicht etappenweise und - wie hier - mit Kommentaren eingesetzt werden, die die Veränderung selbst charakterisieren. Sondern einem etwaigen Zauberspruch müßte ein nächster handlungsweisender Sprechakt des Verzauberten folgen, und während dieser spricht, kann eine Stimmveränderung gegenüber vorher hörbar sein, sie sollte dann aber bei jeder Äußerung des Verzauberten bis zu seiner Erlösung durchgehalten und schließlich wieder zurückgeführt werden in den Normalzustand, jedoch ebenso unkommentiert wie selbstverständlich. Musik ist für das Märchenspiel gewiß unentbehrlich, sollte aber einen eigenen Aussagewert und keine dekorative Funktion besitzen. Hörräume sind für das Hörspiel ein wichtiges Element - nicht aber für das Märchenhörspiel; denn alles, was zur plastischen Dreidimensionalität im Hörerlebnis beiträgt, ist zu vermeiden. Immerhin hat das auditive Medium den Vorzug, durch eine ent-

sprechende Inszenierung dem Hörer genügend Raum zu lassen, sich seine eigenen inneren Bilder zu formen. Denn dies ist ein wesentlicher Charakterzug des Volksmärchens. Die bisherigen Märchenadaptionen jedoch hatten meist entweder die Intention, dem Original möglichst nahe zu kommen, mußten aber durch die Dramatisierung zu große Kompromisse eingehen; oder sie beabsichtigten ohnehin eine Parodie. Doch bislang liegt keine dezidierte Dramaturgie des Märchenhörspiels vor, und leider konnten wir auch kein Rundfunk-Beispiel dafür auffinden, daß einem Autor die Verbindung von reflektierter Märchenadäquatheit und ebenso gründlich erarbeiteter Medienspezifik gelungen wäre. Im Bereich des Kindertheaters jedoch gibt es neuerdings ein solches Beispiel, wie wir weiter unten näher erläutern werden.

4.2. Grimms Märchen im Fernsehen

4.2.1. Ein statistischer Überblick

Der Zugang zu Nachweisen von Märchensendungen über die Fernseharchive der ARD-Anstalten und des ZDF gestaltete sich nochmals um vieles schwieriger als beim Hörfunk. Entweder ist das Märchenthema für die Maßstäbe der Archive - die ebenfalls wie im Hörfunk aus wissenschaftlicher Sicht beliebig angelegt sind - wenig lohnend, oder es gibt tatsächlich nur so wenige Märchensendungen im Fernsehen. Beides trifft wohl zusammen: es gibt in der Tat nicht viele Märchenadaptionen, und von diesen sind wiederum wohl nur wenige archiviert. So erbrachte etwa die freundlicherweise erteilte Auskunft des ZDF-Historischen Archivs ganze zwei Nachweise. Auch für die ARD konnten die Archive der einzelnen Fernsehanstalten nicht viele 'märchenhafte' Auskünfte erteilen. Wir sind also auf die Durchsicht einzelner Jahrgänge von Programmankündigungen der Fernseh-Pressedienste angewiesen, was aufgrund des zugänglichen Materials nur stichprobenartig geschehen konnte. Die so erstellten statistischen Daten erheben also nicht den Anspruch, sämtliche gesendeten Märchenadaptionen erfaßt zu haben, sondern eine Tendenzaussage treffen zu können hinsichtlich des Genres 'Märchen' im Fernsehen überhaupt sowie des Anteils an Grimmschen Märchen innerhalb dieser Sparte.

Die vorliegenden Märchensendungen lassen sich in fünf Typen gruppieren: in Märchenlesungen, Puppenfilme, Spielfilme, Trickfilme und Dokumentationen (etwa die Aufzeichnung eines Theaterstücks). Aufgrund der wenigen Archivangaben haben wir diese Typen jedoch nicht als statistische Spalten verwendet; viel-

mehr sind die nachfolgenden Angaben unterschieden nach Grimmschen und anderen Märchen, dort in ARD- und ZDF-Sendungen unterteilt und chronologisch aufgeführt:

Grimmsche Märchen:

ARD:

Sender	Datum	Sendezeit	Titel	Sendedauer	Autor(en)/Bemerkungen
SDR	15.01.1958	17.00	Hänsel und Gretel	20:00	Puppenspiel
SDR	14.04.1958	17.00	Hänsel und Gretel	20:00	Puppenspiel (?Wiederholung)
BR	16.10.		Der Froschkönig		
SDR	06.07.1959	17.00	Die Bremer Stadtmusikanten	07:00	Zeichentrick
SDR	1966	17.00	Es war einmal: Märchenlesung - Der gläserne Berg - Das Wasser des Lebens	 15:40 14:24	
BR	23.02.1966 (oder 1976? unleserliche Archivangabe)		Der Froschkönig	14:13	Zaloziecky j
BR	Januar 1969		Hänsel und Gretel		Schüleraufführung. Laientheater des Sophie-Scholl-Gymnasiums. Bericht, Ausschnitte
SDR	21.08.1969	16.40	Der Fischer und sin Fru	14:00	Tschechischer Zeichentrickfilm
SWF	1974		Rotkäppchen	02:35	Regional. Literaturmagazin. Von Edward Gorey (?Parodie)
SR	18.03.1975	17.05 - 17.55	Schneewittchen und die 7.Klasse Teil 1	 50:00	Tschechoslowakischer Spielfilm. Idee und Buch:
	19.03.1975	17.05- 17.55	Teil 2	50:00	Vera Plivova-Simkova

Sender	Datum	Sendezeit	Titel	Sendedauer	Autor(en) / Bemerkungen
BR	07.12.1975	14.30- 15.00	Das feuerrote Spielmobil: - Die Eule. Eine Clowneske, frei nach einer Erzählung der Brüder Grimm	30:00	Vorschulmagazin
	14.12.1975	14.30- 15.00	- Rotkäppchen. Ein Spottspiel, nach einer Erzählung der Brüder Grimm	30:00	
	20.12.1975	15.15- 15.45	- Doktor Allwissend. Ein Fernsehmärchen frei nach ...	30:00	
	21.12.1975	14.30- 15.00	- Das blaue Licht. Zauberspiel, frei nach ...	30:00	
	?	?	- Das tapfere Schneiderlein	30:00	
WDR	26.12.1975	15.05- 16.30	Drei Nüsse für Aschenbrödel. Ein Film nach einem bekannten Märchen, das es auch in Böhmen gibt.	85:00	Tschechischer Spielfilm von Vaclav Vorlicek
BR	07.02.1976	15.15- 15.45	Das feuerrote Spielmobil: - Der alte Sultan. Fernsehmärchen frei nach ...	30:00	Vorschulmagazin
	14.02.1976	15.15- 15.45	- Das blaue Licht 1. Der Soldat und die Hexe Zauberspiel frei nach ...	30:00	
	21.02.1976	14.15-	- Das blaue Licht 2. Der Soldat und sein König Rachespiel, frei nach ...	30:00	

Sender	Datum	Sendezeit	Titel	Sendedauer	Autor(en) / Bemerkungen
BR	29.02.1976		Das feuerrote Spielmobil: - Rotkäppchen. Ein Spottspiel, frei nach ...	30:00	
BR	06.03.1976	15.15-15.45	- Das tapfere Schneiderlein. 1.Vom Kampf mit dem Riesen. Schwindelspiel, frei nach...	30:00	
BR	13.03.1976	15.15-15.45	- Das tapfere Schneiderlein. 2.Ein König fällt auf den Bauch. Schwindelspiel,frei nach ...	30:00	
BR	20.03.1976	15.15-	- Die Eule. Wiederholung	30:00	
BR	18.06.1976	15.15	- Schneewittchen	30:00	
SWF	19.02.1976	17.40	Däumling		Tschechoslowakischer Trickfilm
SWF	02.02.1976		Die Sendung mit der Maus: - Hänsel und Gretel	02:06	Kinderlieder
	19.02.1976		- Frau Holle	08:03	
	02.12.1977		- Die Sterntaler	02:12	
BR	12.01.1980		Vom Fischer un syner Fru	37:44	Ein musikalisches Märchen von Othmar Schoeck (m.Münchn.Philharm.
BR	08.12.1980		Hänsel und Gretel		Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger (1954)
BR	15.12.1980		Das tapfere Schneiderlein		Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger (1955).
BR	22.12.1980		Aschenbrödel		Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger (1954).Wh.am 15.5.1981.

Sender	Datum	Sendezeiten		Titel	Dauer	Autor(en)/ Bemerkungen
BR	BFS Samstags,	Wdh. 17 Uhr	ARD So.,10.45 Uhr	Die kleine Bühne spielt		Puppenspiel Buch: Brigitte Sofianos Musik: Phaidon Sofianos
	20.09.1980	08.01.83	08.11.81	- Schneewittchen	28:06	
	27.09.1980	15.01.83	09.05.82	- Der Eisenhans	27:45	
	04.10.1980	22.01.83	06.12.81	- Brüderchen und Schwesterchen	26:23	
	11.10.1980	29.01.83	-	- Die Nixe im Teich	27:31	
	18.10.1980	05.02.83	12.04.82	- Tischlein deck dich	28:00	
	25.10.1980	12.02.83	28.03.82	- Aschenputtel	27:23	*
	01.11.1980	19.02.83	23.05.82	- Das tapfere Schneiderlein	28:15	
	08.11.1980	26.02.83	13.12.81	- Vom Fischer und seiner Frau	25:30	
	15.11.1980	05.03.83	-	- Der goldene Vogel	29:46	
	22.11.1980	12.03.83	10.10.82	- Dornröschen	27:45	
	29.11.1980	19.03.83	-	- Der Trommler	27:36	
	06.12.1980	26.03.83	-	- Der Teufel m.d. drei gold.Haaren	28:05	
	13.12.1980	02.04.83	-	- Das Wasser des Lebens	29:04	
SDR	05.01.1981			Solo für Spaßvögel: Play Grimm Hänsel und Gretel	?	Parodie von W. Sembdner
BR	ARD,So.10.45	Wdh.Ferien-pr., 14 Uhr	Wdh.	Die kleine Bühne spielt		Puppenspiel (s.o.)
	17.06.1984	07.09.84	21.04.85	- Hänsel und Gretel	28:29	
	11.06.1984	10.09.84	-	- Rumpelstilzchen	28:43	
	15.07.1984	14.09.84	12.05.85	- Die Bremer Stadtmusikanten	28:55	
	24.06.1984	11.09.84	-	- Rotkäppchen	28:52	
	ausgefallen	13.09.84	19.05.85	- Frau HOlle	29:19	
	01.07.1984	-	-	- Der Froschkönig	29:52	
	ausgefallen	17.09.84	-	- Der Königssohn, der sich vor...	29:55	

Fortsetzung:

08.04.1985 - Dornröschen
14.04.1985 - Aschenputtel
28.04.1985 - Schneewittchen
05.05.1985 - Das tapfere Schneiderlein
26.05.1985 - Der Fischer und seine Frau
09.06.1985 - Brüderchen und Schwesetrchen

ohne Datum:

BR	Hänsel und Gretel	Literatur.Kuriosa.Inserts aus dem Märchen.
SWF	Der gestiefelte Kater	Vorgelesen, mit Bildern und Musik

ZDF:

Datum	Sendezeit	Titel	Sendedauer	Autor(en) / Bemerkungen
	montags, 19.15 - 19.30	Sendereihe "Es war einmal...", Märchen erzählt von Schauspielern	0:15	
08.04.1963		- Der Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel		Günther Lüders
22.04.1963		- Die Gänsemagd		Marianne Koch
06.05.1963		- Das tapfere Schneiderlein		Hans Clarin
13.05.1963		- Die sechs Schwäne		Marianne Hoppe
24.06.1963		- Der Froschkönig		Heidemarie Hatheyer
01.07.1963		- Frau Holle		Mila Kopp
08.07.1963		- Der Wolf und die 7 Geißlein		Heidemarie Hatheyer
22.07.1963		- Die Bremer Stadtmusikanten		Günther Lüders
29.07.1963		- Die sieben Raben		Elfriede Kuzmany
12.08.1963		- Rapunzel		Luise Ullrich
19.08.1963		- Hans im Glück		Hans Clarin
26.08.1963		- Rumpelstilzchen		Hilde Krahl
29.12.1975	15.40 - 16.30	Der Froschkönig. Ein Märchen mit den Muppets	50:00	
25.12.1979	13.10 - 14.25	Hänsel und Gretel.	75:00	Puppentrickfilm nach der Märchenoper von Humperdinck
	15.45 - 16.50	Wiederholung am 18.08.1983		
24.12.1981	17.10 - 18.57	Hänsel und Gretel. Märchenspiel von Adelheid Wette	107:00	Regie: August Everding
18.12.1981	15.20	Die wilden Schwäne	ca.30.00	Zeichentrickfilm von R.Kraus Bearbeitung/Regie: Marianne Brink

Andere Märchen:

ARD

Sender	Datum	Sendezeit	Titel	Sendedauer	Autor(en) / Bemerkungen
BR	22.09.1959 28.02.1960	Nachmittag	Die kleine Seejungfrau Wiederholung		Bildergeschichte nach dem Märchen von H.Ch. Andersen
BR SFB	25.12.1959 21.12.1961 29.12.1963	Nachmittag	Saids Schicksale Wiederholung Wiederholung (Überspielung)		W. Hauff
SDR	ohne Datum		Es war einmal:Märchenlesung - Peter und der Wolf - Vierzig mal vierzig - Foma Berennikow - Von dem Riesen,der sein Herz nicht bei sich hatte	30:00	
WDR	01.03.1975	14.00-14.30	Das kühne Mädchen. Ein Märchenfilm	30:00	Ein Scherenschnittfilm nach einem alten Märchen
WDR	25.03.1975 26.03.1975	17.05-17.40	Prinz Bajaja (1) (2)	35:00	Tschechoslowakischer Spielfilm
BR	07.09.1975	15.15-15.45	Märchen aus 1001 Nacht: Die Pantoffel des Geizigen	30:00	
SDR	10.03.1977	17.05	Die kleine Hexe. Von Otfried Preussler.		Puppentheater Ljubliajana
BR	25.12.1977	17.35	Peter und der Wolf		Musikalisches Märchen von Sergej Prokofieff mit Bildern von Erna Voigt. Erzähler: Hans Clarin. Synphonie-Orch. des BR, Ltg:R.Kubelik
?	14.02.1984	23.30-00.45	"Kulturwelt": Die Errettung Fatmes.		Fernsehfilm nach Wilhelm Hauff

BR Die kleine Bühne spielt:

MÄRCHEN NACH ANDERSEN UND HAUFF

Titel	Länge	Sendedaten BFS		Sendedaten ARD	Ferienpr.	
- Der kleine Muck	29.22	7.10.79	10. 1.81		12. 7.84	Kabel BFS 26.9. - 19.9.84
- Kalif Storch	27.12	14.10.79	17. 1.81	18. 4.82		
- Zwerg Nase	28.33	21.10.79	24. 1.81	27.12.81		
- Der falsche Prinz	29.15	28.10.79	31. 1.81		13. 7.84	
- Saids Schicksale	27.55	4.11.79	7. 2.81		16. 7.84	
- Die Erretung Fatmes	28.43	11.11.79	14. 2.81		17. 7.84	
- Das kalte Herz	28.31	18.11.79	21. 2.81	15.11.81		
- Die kleine Meerjungfrau	27.56	25.11.79	28. 2.81		18. 7.84	
- Die wilden Schwäne	27.46	2.12.79	7. 3.81		19. 7.84	
- Die Nachtigall	27.35	9.12.79	14. 3.81	22.11.81		
- Der Reisekamerad	28.22.	16.12.79	21. 3.81	16. 5.82		
- Das Feuerzeug	26.36	23.12.79	28. 3.81	25. 4.82		
- Die Schneekönigin	25.14	6. 1.80	9. 4.83		20. 7.84	

Fortsetzung:
ORIENTALISCHE MÄRCHEN

	Länge	BFS		ARD	<Ferienpr.>	
-Aladins Wunderlampe	27.42	12. 1.80	7. 1.84	29.11.81		Kabel BFS 13.1.- März 85
-Die Geschichte von den neidischen Schwestern	28.30	19. 1.80	9. 1.82 14. 1.84	2. 5.82		
-Die Geschichte vom fliegen_ den Pferd	26.51	26. 1.80	16. 1.82 21. 1.84		23. 7.84	
-Die Geschichte vom Fischer, der eine Flasche fand	27.33	2. 2.80	23. 1.82 28. 1.84	22. 8.82		
-Ali Baba und die vierzig Räuber	28.30	9. 2.80	30. 1.82 4. 2.84		24. 7.84	
-Die Geschichte vom Prinzen Achmed und der Fee Peribanu	27.45	16. 2.80	6. 2.82 11. 2.84		25.7.84	
- Zain El Asnam und die Bildsäulen	27.43	23. 2.80	13. 2.82 18. 2.84		26.7.84	
-Die Geschichte von Abu Kir und Abu Sir	27.46	1. 3.80	20. 2.82 25. 2.84		27.7.84	
-Die Geschichte von Hassan und der Geisterkönigin	27.27.	8. 3.80	27. 2.82 3. 3.84		30.7.84	
-Die Geschichte vom Schuster Maruf	27.10.	15. 3.80	6. 3.82 10. 3.84			
-Die Geschichte von der Meerjungfrau u.d.König	26.32	22. 3.80	13. 3.82 17. 3.84			
-Die Geschichte von Ali Chawadscha u.d.Kaufmann v.B.	26.06	29. 3.80	20. 3.82 24. 3.84	4. 4.82		
-Die Geschichte von Chawadscha Hassen el Habbal u.d.Goldst.	27.40	5. 4.80	27. 3.82 31. 3.84	20.12.81		

Fortsetzung:
MÄRCHEN DER WELT

	Länge	BFS		ARD	<Ferienpr.>	
-Die kostbare Vase	27.27	19. 9.81	22. 9.84	5. 9.82		Kabel BFS 4.4.-20.6.84
-Der Fischer und die Schildkrötprinzessin	27.39	26. 9.81	29. 9.84	14. 8.83	3. 8.84	
-Der Biß des Schlangenkönigs	27.50	3.10.81	6.10.84	11. 9.83		
-Die schöne Wassilissa	28.13	10.10.81	13.10.84	4. 9.83	7. 8.84	
-Der Pferdeohrenkönig	28.08	17.10.81	27.12.83 20.10.84	12. 9.82		
-Die Zauberflöte	27 54	24.10.81	27.10.84	4. 4.83	9. 8.84	
-Der Obersterndeuter	26.36	31.10.81	2. 1.84 3.11.84	3.10.82		
-Der Krebs und die Prinzessin	28.08	7.11.81	31.12.83 10.11.84		13. 8.84	
-Der Meisterdieb	28.16	14.11.81	17.11.84	8. 5.83	14. 8.84	
-Der stumme Diener	28.04	21.11.81	24.11.84	23.5.83	15. 8.84	
-Moovis und die Indianerbraut	27.45	28.11.81	1.12.84	27. 3.83	16. 8.84	
-Die Schöne und das Tier	28.14	5.12.81	8.12.84	29. 8.82	17. 8.84	
-Das kostbare Salz	28.30	12.12.81	15.12.84	26. 9.82	20. 8.84	

Forsetzung:

	Länge	BFS		ARD	<Ferienpr.>	
-Der Reiche, der nicht sterben wollte	27.45	6.11.82	29.12.83 12. 1.85	25. 9.83	21. 8.84	Kabel 13 BFS 27.6.- 19.9.84
-Siebenschön	27.58	18. 9.82	28.12.83 19. 1.85	10. 4.83	22. 8.84	
-Die Perle des Drachen	27.05	23.10.82	26. 1.85	21. 8.83	23. 8.84	
-Im Blumengarten des Herrn Tschou	28.28	25. 9.82	2. 2.85	17. 4.83	24. 8.84	
-Das Tanzlied des Fuchses Okon	28.55	9.10.82	9. 2.85		27. 8.84	
-Tamra, das Beduinenmädchen	28.54	30.10.82	30.12.83 16. 2.85	28. 8.83	28. 8.84	
-Die kluge Bauerntochter	28.[illegible]	16.10.82	3. 1.84 23. 2.85	2.10.83	29. 8.84	
-Die Hirtentochter Anait	28.41	2.10.82	2. 3.85	7. 8.83	30. 8.84	
-Wie die Sumpfgeister den Mond begruben	27.55	4.12.82	9. 3.85		31. 8.84	
-Die Prinzessin von der Quelle	28.12	20.11.82	16. 3.85		3. 9.84	
-Die Flöte	27.52	11.12.82	23. 3.85	15. 5.83	4. 9.84	
-Das Mädchen, das Kupfer in Gold verwandelte	29.15	13.11.82	30. 3.85		5. 9.84	
-Der Meernix und die Seelentöpfchen	28.09	27.11.82	6. 4.85	24. 4.83	6. 9.84	

Fortsetzung:

	Länge	BFS		Ferienpr.ARD
- Ein Hut voller Wünsche	28.25	17.9.83		25. 6.84
- Die Prinzessin u.d.Wolf	27.35	22.10.83		26. 6.84
- Narbengesicht und Sonnenblick	28.41	15.10.83		27. 6.84
- Tränengesicht und dunkler Fluß	27.46	8.10.83		28. 6.84
- Schneeweißer Schwan und blutroter Skalp	27.51	12.11.83		29. 6.84
- Wie Langbein, Großmaul und Kugelmann mithalfen, daß der Wagnersgeselle König wurde	29.06	10.12.83	22.12.84	2. 7.84
- Lotosblume und der Junge vom Weidenbaum	28.03	19.11.83		3. 7.84
- die blaue Rose	29.02	29.10.83		4. 7.84
- Tod im Lilienfeld	27.56	1.10.83		5. 7.84
- Der falsche Sohn des Padischahs	28.13	24. 9.83		
- Das Glückshemd	27.21	26.11.83		9.7.84
- Matandua und die Tränen der Mutter	28.43	3.12.83		10. 7.84
- Freund Elend und der arme Bauer	29.12	5.11.83		11. 7.84

ZDF

1978 Sendereihe "Märchen der Völker", dienstags 18.20 - 18.40 (Wiederholung 1981):

Datum	Titel	Land	Trickregisseur(e)	Technik
07.03	Der Trompeter von Krakau	Polen	Miroslav Kjiowics	Legetrick im Stil v.Holzschnitt
14.03.	Die Katze Cameleon	Schweiz	Gisèle u.Ernst Ansorge	Staubtechnik
21.03.	Die Geschichte v.neugierigen Purzel	Tschechos-lowakei	Jiri Brdecka/Zdenka Macki	Legefilm
28.03.	Der Mann und die Schlange	Finnland	Seppo Suo-Antilla	Lege-und Zeichentrick
18.04.	Die kämpferische Maid	Spanien	Julio Taltavull	teilanimierter Zeichentrick
25.04.	Katalin und Katalinchen	Rumänien	Laurentin Sirbu	Legetrick
02.05.	Die sieben Flämmchen	Jugoslawien	Pavo Stalter	vollanimierter Zeichentrick
09.05.	Über der Erde und unter der Erde	UdSSR	Lionid Nosirov	vollanimierter Zeichentrick
16.05.	Als Kalamona die Winde fesselte	Ungarn	Andras Cseh	Lege- und Zeichentrick
23.05.	Die Mäusefarm. ZTF aus	Polen	Daniel Szechura	Legetrick
30.05.	Der Barbier von Modena	Italien	Secondo Bignardi	Ausschneide-u.Zeichentrick mit Realteil
13.06.	Die Sonne	Österreich	Ferry Unger/Richard Fehsl	Überblendungstechnik
20.06.	Die Legende von der glücklichen Insel	Portugal	Ricardo Neto/ Artur Correia	Zeichentrick
27.06.	Die singende Nuß	Italien	Lorenzo Tainti	Überblendtechnik bzw. animierte Fotografie
04.07.	Die großen Lügen	Ungarn	Kati Macskassy	Zeichentrick im Stil der naiven Malerei
11.07.	Der Berg Ra	Schweden	Johan Hägelback	Legetrick wie Kinderzeichnungen
18.07.	Der Esel und der Stock	Großbrit.	Joy Batchelor/John Halas	vollanimierter Zeichentrick
25.07.	Die Glückskinder	DDR	Klaus Georgi	Zeichentrick
01.08.	Die Drachenschnecke	Belgien	Michel Clarence	teilanimierter Zeichentrick
08.08.	s.o.			Legetechnik vorapplizierte Hintergründe

Datum	Titel	Land	Trickregisseur(e)	Technik
22.08	Der Spiegel des Lachens	Rumänien	Adrian Petringenari	Zeichentrick
29.08.	Die goldene Bohne	Italien	Magdalo Mussio	Zeichentrick
05.09.	Spindel,Weberschiffchen und Nadel	DDR	Katja Georgi	Halbreliefpuppen auf Tapisserie und gesticktem Hintergrund
12.09.	Eene-Meene-Muh	Italien: Sizilien	Paolo die Girolamo	Legetrick
19.09.	Hase und Füchsin	UdSSR	Jury Norstein	Legetrick
26.09.	Pjotr und die Meerjungfrau	Frankreich	J.-L. Laguionie	Legetrick
03.10.	Der schwarze Mann	Italien	Giuseppe Leganã	Ausschneide-Legetrick
10.10.	Die wundersamen Trauben	Italien	Manfredo Manfredi	Zeichentrick in der Form wie Kupferstich
17.10.	Die Schlangenzunge	Jugoslawien	Aleksander Marks	vollanimierter Zeichentrick
24.10.	Die Feder des Phönix	Frankreich	Alexandre Alexeieff	Legetrick
07.11.	Undine	BRD	Curt Linda	vollanimierter Zeichentrick
14.11.	Das Lied von Halewyn	Belgien	Raoul Servais	Legetrick m. Oberflächeneffekt
21.11.	Das wahre Glück	Jugoslawien	Zlatko Pavlinic	vollanimierter Zeichentrick

1982 Sendereihe "Sindbad". Zeichentrickserie. Nach den Erzählungen aus "1001 Nacht"
dienstags, donnerstags, samstags, 15.03 - 15.30 bzw. 14.47 - 15.10

30.07.	Der gläserne Pantoffel	Märchenfilm aus dem Jahre 1954
06.08.	Die verzauberten Brüder	Märchen von Jewgenij Schwarz. Theateraufführung

Nach diesen Angaben kann man feststellen, daß Volksmärchen nicht sehr häufig im Fernsehprogramm erscheinen; die großangelegte Serie "Die kleine Bühne spielt" vom BR bläht die Statistik dabei auf. Es darf nicht übersehen werden, daß die übrigen Sender insgesamt wenig Märchen produziert haben. Ferner läßt sich ersehen, daß Märchen im ARD-Programm eher in Einzelsendungen erscheinen, beim ZDF dagegen eher innerhalb von Serien. Und schließlich kann man eine Tendenz konstatieren, die vom traditionell beliebten Grimmschen Märchen (auch Hauffs und Andersens Märchen) weg und zu Märchen anderer Völker führt. Eine chronologische Tendenzaussage, wie wir sie für den HÖrfunk hinsichtlich der 'märchenkritischen' siebziger Jahre treffen konnten, wäre für das Fernsehen aufgrund der wenigen Angaben allzu gewagt. Auffallend ist allerdings, daß die siebzehn Märchenbearbeitungen des ARD-Vorschulprogramms mit ihren zum Teil beachtenswerten Ansätzen in die Jahre 1975-1976 fallen; sie bemühen sich, Diskussionsansätze in ihre Adaptionen mit aufzunehmen (wie wir unten am Beispiel des "Schneewittchens" zeigen). Während im ZDF in den siebziger Jahren insgesamt nur zwei (Puppen-) Märchenspiele nachgewiesen sind, sendet die ARD in diesen Jahren zwei tschechoslowakische Märchen-Spielfilme, die heute noch als interessante Form der Fernseh-Märchenadaption gelten (wir betrachten weiter unten als Beispiel den Film "Drei Nüsse für Aschenbrödel"). Mit der genannten Serie "Die kleine Bühne spielt" setzt der BR seit 1979 ein neues Schwergewicht auf das Märchen-Puppenspiel im ARD-Programm (sowie in seinem Regionalprogramm BFS), was auf die allgemeine Märchen-Renaissance zum Beginn der achtziger Jahre wohl verweisen kann; man begann dabei zunächst mit einer dreizehnteiligen Serie "Märchen nach Andersen und Hauff", dann folgten dreizehn Orientalische Märchen" Anfang 1980, und Ende 1980 wurden dreizehn "Märchen der Gebrüder Grimm" gesendet

(die 'magische Zahl' dreizehn zur Grundlage für Märchen-Serienproduktionen zu nehmen, mag wohl nicht allein auf produktionstechnische Überlegungen zurückzuführen sein?). Inzwischen wurden weitere dreizehnteilige Serien unter dem Titel "Märchen der Welt" seit 1981 produziert oder auch als Wiederholungen gesendet; daß hierbei 1984/85 ein Block von dreizehn Grimmschen Märchen zu finden ist, wird von den Redaktionen zum einen mit dem anstehenden Jubiläum zu Jakob Grimms 200. Geburtstag und zum anderen mit der neueren Beliebtheit der Grimmschen Märchen begründet. So verbirgt sich also unter der Öffnung des Märchenkanons im Fernsehprogramm zu "Märchen der Welt" nun doch wieder... Grimm.

Zu den Grimmschen Märchen liegen uns, zusammengefaßt, somit folgende Angaben aus den Archiven vor: im ARD-Programm sind es drei Märchenlesungen, sechzehn Spielfilme (davon vierzehn aus der Vorschulserie "Das feuerrote Spielmobil"), dreißig Puppenspiele (zu achtundzwanzig Märchen), neun Trickfilme (davon drei aus der Vorschulserie "Die Sendung mit der Maus") und zwei Dokumentationen sowie eine Sendung über Märchen (1974). Im ZDF findet sich weit weniger zu Grimm: ein Fernsehfilm, eine Märchenoper (? Dokumentation) und eine Serie mit zwölf Märchenlesungen. Bei anderen als den Grimmschen Märchen sehen die Angaben folgendermaßen aus: im ARD-Programm gibt es demnach fünf Lesungen (davon eine als Bildergeschichte), zwei Spielfilme, sechsundsechzig Puppenfilme (fünfundsechzig von der "Kleinen Bühne"), ein Scherenschnittfilm, ein Musik-Märchen und eine Märchensendung ohne nähere Angaben zur Form. Im ZDF-Programm wurden neben einem Märchenfilm und einer Theater-Dokumentation dreiunddreißig Tricksendungen der Serie "Märchen der Völker" sowie eine nicht feststellbare Anzahl an Sendungen der Trickserie "Sindbad" nach Märchen aus "1001 Nacht". Insgesamt lassen sich im ARD-Programm also mehr Märchensendungen finden, wobei dort die Produktionen der "Kleinen Bühne"

mehrfach wiederholt werden und sich so ein zusätzliches zahlenmäßiges Schwergewicht in der Statistik ergibt: 56 Sendungen zu Grimmschen und einhundertsiebenunddreißig Sendungen zu den genannten fünfundsechszig anderen Märchen. Diese Zahlen unterstreichen zusätzlich die genannte Neigung des Fernsehens zu einem erweiterten Märchenkanon.

Um zu Aussagen der verschiedenen fernseheigenen Stilmittel und ihrer Verwendung gelangen zu können, müssen die einzelnen Sendetypen separat betrachtet werden. Die Märchenlesung, die in den sechziger Jahren auftritt, ist bekanntlich keine fernsehspezifische Form, sondern sie stellt eine medienfremde Imitation der ursprünglichen, mündlichen Erzähltradition dar. Das Exposé der 1963 konziperten Serie "Es war einmal" verdeutlicht exemplarisch, mit welchen Mitteln dabei gearbeitet wurde:

"Allabendlicher Gute-Nacht-Gruß für die
kleinen Fernsehzuschauer

Titel der Sendung: Es war einmal.....
Der Gute-Nacht-Gruß an
unsere Kleinen!

Länge der Sendung: 10 Minuten

Bekannte Schauspieler lesen den kleinen Fernsehzuschauern aus dem Märchenbuch vor. Im Studio selbst sollen auch ein paar Kinder sein, die von Zeit zu Zeit während der Erzählung eingeblendet werden. Es werden Bilder, die die Erzählung unterstützen, gezeigt.

Dekoration: Gemütliches Wohnzimmer mit Schaukelstuhl, Stehlampe etc.

Vorschlag für Interpreten:
Paul Henkels, Mathias Wiemann, Hans Paetsch, Otto Wernicke; Lina Karstens, Lil Dagover, Tilla Durieux, Lucie Englisch, Elisabeth Flickenschild, Hilde Körber.

'Es war einmal.....'

Aufblenden 1. Titelvorspann: Die Kamera erfaßt bildfüllend eine geschlossene Türe, die mit Figuren und Szenen aus den bekanntesten Märchen bemalt ist. Es sind Figuren, die jedes Kind kennt und die, durch die naive Art ihrer grafischen Darstellung sofort zu identifizieren sind. Also z.B. 'Der gestiefelte Kater' 'Rotkäppchen' 'Frau Holle' 'Dornröschen' usw. Auf der Türe steht, inmitten der Märchenfiguren, der Titel der Sendung. 'Es war einmal.....' Die Kamera wandert über die einzelnen Figuren zum Schlüsselloch der Türe. Nun blickt die Kamera durch das Schlüsselloch (Kasch). Die Kamera fährt quasi durch das Schlüsselloch hindurch und erfaßt:	Musik (Die Erkennungsmelodie der Sendung. Eine einfache, einprägsame Melodie in der Art eines Kinderliedes von Celeste und Harfe gespielt.)
2. Die "gemütliche Ecke" eines Wohnzimmers. Die Dekoration wirkt anheimelnd, ohne jedoch vom Mittelpunkt der Szene, dem Lehnstuhl des Erzählers abzulenken. In diesem Lehnstuhl sitzt Günther Lüders. Um ihn herum sind eine Anzahl Kinder gruppiert, die gespannt auf die nun folgende Geschichte warten.	(Die Erkennungsmelodie der Sendung. Eine einfache,einprägsame Melodie in der Art eines Kinderliedes)
3. Günther Lüders: überlegend	'So, - laßt doch mal sehen,was ich euch für eine Geschichte erzähle... Ach ja, da ist doch vor langer Zeit die Sache mit dem Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel passiert. Kennt Ihr die...?'

Reaktion der Kinder: 4. Die nun folgende Erzählung wird in verschiedene Einstellungen aufgelöst und zwar: a) Halbnah bis groß - der Erzähler, wobei die jeweilige Einstellung als optischer Kontrapunkt zur Erzählung ausgewählt wird. b) Die Reaktion der Kinder. c) Einblendungen von leicht erfaßbaren Zeichnungen, die die wesentlichsten Szenen der Geschichte darstellen.	
Günther Lüders:	'... Also, es war einmal....' (siehe Märchentext)
Zum Abschluß der Erzählung sagt Herr Lüders noch:	'So, das wär's für heute und nun recht gute Nacht liebe Kinder'
Die Kamera fährt zurück durch die geöffnete Tür. Die Kinder gehen an der Kamera vorbei aus dem Raum.	
Die Türe schließt sich und ergibt den Hintergrund für die	
Nachspanntitel	Musik (Erkennungsmelodie wie am Anfang)
Abblenden"	

(Der zitierte Text ist dem vom Historischen Archiv des ZDF zur Verfügung gestellten "Exposé" entnommen.)

Dieses Beispiel zeigt die nachgeahmte Erzählsituation in Medien. Die Vorteile liegen in der Beibehaltung des Originaltextes sowie im Bildungsangebot; die vorliegende Version dieser Art von Märchenadaption ist hinsichtlich der fernseheigenen Medienmittel gut gelöst: die Länge der Sen-

dung sowie die abendliche Sendezeit, die Kameraführung("durch das Schlüsselloch" im Titelvorspann beispielsweise), das direkte Ansprechen der Bildschirmzuschauer sowie die spontanen Reaktionen der Studio-Kinder (dem 'live'-Charakter des Fernsehens entsprechend) und schließlich das Angebot von eingeblendeten Zeichnungen, das in seiner beweglichen Ablösung mit dem im Bild gezeigten Erzähler sowie den zuhörenden Kindern für die Zuschauer den Charakter eines unverbindlichen Angebots behält, ohne also feststehende und ausschließliche Märchen-Bilder zu suggerieren. Der Nachteil dieses Sendetyps liegt jedoch in der grundsätzlichen Fragwürdigkeit einer medial nachgeahmten Erzählsituation, wie wir sie für den Hörfunk bereits darlegten.Die Programmplaner und Produzenten des Fernsehens scheinen sich denn ja auch von dieser Form inzwischen abgewandt zu haben.

Das Fernsehen hat schließlich noch die Möglichkeit, eine Zwischenform zwischen Märchenerzählen und Trickfilm anzubieten, nämlich eine Art bewegliches Bilderbuch: der Originaltext eines Märchens wird von einem unsichtbaren Erzähler gesprochen, dazu werden dem Zuschauer Serien von Illustrationen gezeigt, eventuell kann musikalische Untermalung hinzugenommen werden (zum Beispiel "Der gestiefelte Kater", SWF). Diese Form muß mit eben denselben Kriterien kritisch beleuchtet werden wie Märchenillustration überhaupt. Wir haben dies weiter oben schon angeführt: die Hauptschwierigkeit besteht in dem wesensmäßig reduzierend-statischen Charakter dieser Einzelbilder, die (auch wenn sie hier äußerlich bewegt werden auf dem Bildschirm, was aber einem Umblättern im Bilderbuch gleichkommt) dem Zuschauer keinen eigenen Freiraum mehr lassen, selbst in sich Vorstellungen zu entwickeln (dem hatten wir Hans Fischers Märchenbild "Rotkäppchen" als vorbildliche

Alternative entgegengestellt). Der einzige Vorteil dieser Form besteht - ähnlich wie bei der Hörfunk-Märchenlesung - im Bildungsangebot des Märchen-Originaltextes. Es bleibt allerdings dann zu fragen, warum in dieser die Erzählsituation ersetzen wollenden Weise nicht gleich ein Erzähler sichtbar gezeigt wird, der beispielsweise vor unterschiedlich-farbige Hintergründe gesetzt wird (spielt das Märchen im Wald, wird der Hintergrund grün u.s.w.) und dessen Lesen etwa mit sparsam eingesetzter Musik oder mit einzelnen Geräuschen untermalt wird, oder der verschiedene kleine Lesepausen einlegt, in denen Musik mit eigener, passender Klang-Aussage etwa 'live' musiziert wird?

Für die Typen des Märchen-Puppenfilms sowie des -Spielfilms werden im folgenden Kapitel einzelne Besispiele analysiert, wir gehen daher an dieser Stelle nicht näher auf sie ein. Die Form des Trickfilms nun wird häufig als die märchenadäquate Filmadaption von Märchenliebhabern angesehen (sofern sie sich mit Märchen in Medien überhaupt auseinandersetzen und diese nicht ablehnend ignorieren), und man verweist dabei oft auf Lotte Reinigers Scherenschnittfilme aus den fünfziger Jahren (etwa innerhalb der "Europäischen Märchengesellschaft"). Die Möglichkeiten des Scherenschnittfilms, die Figuren unpersönlich-flächenhaft und abstrakt darstellen zu können, muß allerdings stimmig mit dem gesamten Erzählstil des Filmes sein, also beispielsweise auch mit der Form der Dialogisierungen, der Sprache und der ganzen Ausstattung. Dies kann aber bei den wenigsten (vor allem der nach Lotte Reiniger entstandenen) Märchen- Trickfilmen festgestellt werden. Selbst dann, wenn diese filmischen Mittel behutsam eingesetzt werden, zeigen die Filme immer wieder die Gefahr der Stereotypisierung der Figuren sowie des Übergewichtes an realistisch-handlungsbezogenen Elementen über die

symbolischen und epischen. Die Bearbeitungen bleiben außerdem durchweg in ihrer Konzeption hinter der Märchendiskussion der späten sechziger und frühen siebziger Jahre zurück.[23] Nichtsdestotrotz hat das BFS in seinem Regionalprogramm im November 1984 einen Scherenschnittfilm Lotte Reinigers ("Der Froschkönig") neuerdings wiederholt, und zwar erstaunlicherweise im Erwachsenenprogramm (21.15 Uhr). Offen bleibt dabei allerdings, ob es sich um eine Rückwärtsorientierung (entweder durch Nostalgie oder durch Sparmaßnahmen hervorgerufen) handelt oder um einen neuen Erkenntnisprozeß der Programmverantwortlichen.

Gründlich reflektiert und geplant scheint demgegenüber die ZDF-Trickserie "Märchen der Völker" zu sein, die 1978 gesendet und 1981 wiederholt wurde. Doch die Überlegungen haben sich dabei offensichtlich weniger auf Fragen der Adaption von Volksmärchen bezogen (es liegt darüber auch keine Aussage vor), als auf die reizvollen Möglichkeiten der Tricktechnik, für deren Anwendung Märchen dann wohl als passende Stoffe erschienen, zumal sie - ohne Urheberrechte - preiswert zu haben sind. Der ZDF-Pressedienst gab jedenfalls zum Beginn dieser Sendereihe am 7. März 1978 folgende Einleitung heraus:

"Ein ehrgeiziges Werk des europäischen Trickfilms ist fertiggestellt: die 39teilige Sendereihe "Märchen der Völker", die das ZDF in der Zeit vom 7. März bis einschließlich 12. Dezember 1978 allwöchentlich dienstags 18.20 Uhr ausstrahlen wird. 37 hervorragende Trickzeichner aus 21 west- und osteuropäischen Ländern, die größtenteils auf Festivals ausgezeichnet wurden, haben an diesem Projekt gearbeitet und 39 Märchen - jedes typisch für sein Ursprungsland - in Trickfilme umgesetzt. Man entschied sich einstimmig für einen breitgefächerten Themenbereich, der mit unterschiedlichsten Methoden und Techniken verwirklicht wurde: Zeichen-, Lege- oder Phasentrick, animierte Fotografie, Scherenschnitt, Flach- bzw. Halbrelief, Collagen und die sehr selten angewandte Staubtechnik (spezieller Staub wird auf einer Glasscheibe jeweils zu der gewünschten Figur oder dem gewünschten Bild geformt)."

Die Serie zeigt das Bemühen, charakteristische Märchen verschiedener europäischer Länder zu vermitteln, bleibt aber mit ihrer aufwendigen Technik - wiewohl sie teilweise sehr gekonnte Raffinessen zeigt - in Stil und Gestaltung weit hinter einer märchenadäquaten Darstellung zurück: sensationsheischender Klamauk und kommerzialisierte Action beherrschen die meisten dieser Trickfilme (Ausnahmen bilden die schlicht gehaltenen Sendungen vom 14.3. (Schweiz) und 5.9.1978 (DDR).). Dabei brauchte die vielseitige Verwendung filmischer Trickmöglichkeiten durchaus nicht dem epischen Erzählstil des Märchens zu widersprechen. Doch Walt Disneys Trickfilmstil (etwa des "Schneewittchens" scheint noch immer Pate zu stehen für die modernen Produktionen; so verwundert es nicht, daß noch heute keine Refelxionen zur tricktechnischen Adaption von Volksmärchen im Bezug auf deren Wesen und Gehalt vorliegen. Hinzu kommt ein Dilemma, das weniger die Gestaltung der einzelnen Filme als die Einordnung innerhalb des Tages-Programmrasters betrifft: die Ausstrahlung dieser Serie im ZDF-Werberahmenprogramm zeigt, wie die Märchenliebe von Kindern geschickt für deren Heranführung an die kommerzielle Werbung verwendet wird:

"Märchen eignen sich eben für vieles: Von der Vermittlung einer restaurativen Ideologie in den Märchenfilmen der 50er Jahre bis hin zum Märchen als Anreißer für ein 'Konsumparadies' ist es nur ein kleiner Schritt."[24]

Die Einzel-Tricksendung "Die wilden Schwäne" (1982), die nur dem Grimm-Märchenkenner als Adaption des gleichnamigen Märchens auffallen konnte (weder Vor- noch Abspann, weder Ansage noch Programmankündigung verwiesen auf die Grimmsche Vorlage), wird weder medienspezifisch noch hinsichtlich des Märchengehaltes dem Volksmärchen gerecht: die Märchenheldin zeigt sehr persönliche Züge, ist im Zeichentrick wiederum

à la Walt Disney gestaltet, sie und ihre Brüder sprechen einen umgangssprachlichen Jargon, der Film zeigt eine Reduktion auf die äußeren Handlungselemente der Vorlage, Farben, Musik und Geräusche unterstützen übertriebene Action und Sentimentalität in diesem Film ebenso wie die Kameraführung und Tricktechnik.

Über Dokumentationen von Märchenadaptionen, Abfilmungen von Theater-, Opern- oder Laienaufführungen also, soll hier nichts weiter angemerkt werden, da diese Form keine medienspezifische Aufschlüsse über das Märchen im Fernsehen geben kann und zudem nur sehr selten vorkommt. Wenden wir uns deshalb den neueren Versuchen zu, im Fernsehen mit Puppen- und Spielfilm Märchen zu bearbeiten.

4.2.2. Drei exemplarische Märchen-Fernsehfilme

Als erstes soll der Typus des Fernsehpuppenspiels näher betrachtet und auf seine Möglichkeiten zur Märchen-Adaption hin befragt werden. Das Puppenspiel an sich besitzt eine lange vor dem Fernsehen entstandene Tradition und bildet daher zunächst ein diesem fremdes Genre. Märchenadaptionen wurden seit langem vorwiegend von Puppenbühnen vorgenommen, insbesondere die großen und kleinen Marionettenbühnen nahmen und nehmen sich gerne des Märchenstoffes an. Inzwischen hat aber das Puppenspiel auch im Fernsehen bereits seine 'Tradition', wenn man etwa an die Produktionen der "Reichseigenen Anstalten für Film und Bild" in der dreißiger Jahren oder an die Fernsehaufführungen der "Augsburger Puppenkiste" in den fünfziger und sechziger Jahren denkt.[25)] Grundsätzlich wird bei Puppenfilmen immer zu fragen sein, ob es sich um die Dokumentation einer

Puppentheater-Aufführung handelt oder ob fernseheigene Mittel mit Puppen für eine Sendung eingesetzt werden. Deshalb soll hier ein eigens für das Fernsehen produziertes Puppenspiel näher betrachtet werden: Aus der Serie "Die kleine Bühne spielt" die Folge "Aschenputtel" (Bayerischer Rundfunk, gesendet im dritten Fernsehprogramm am 25.10.1980, 17 Uhr; wiederholt am 12.2.1983, zuvor aber im ARD-Programm am 28.3.1982 überspielt). Die "Kleine Bühne" ist die Puppenspielerfamilie Sofianos in Athen, deren Produktionen von deutschen Schauspielern synchronisiert wurden.

"Gründlichkeit und Aufwand dieser Fernsehproduktion - für Kindersendungen fast schon einmalig zu nennen - zeigen sich unter anderem darin, daß 900 Puppen angefertigt wurden, 200 Bühnenbilder entstanden, über Monate hinweg ein elektronisches Studio eigens für die Fertigstellung der Serien zur Verfügung stand, 800 Stunden zur Montage der aufgenommenen Szenen verwendet wurden, 50 Schauspieler den Puppen ihre Stimme gaben etc."26)

Wir geben im Anhang eine eigene Video-Mitschrift des Puppenfernsehspiels wieder. Als Gesamteindruck läßt sich von diesem Film vorweg sagen, daß er sich sehr um eine behutsame Verwendung der filmästhetischen Mittel bemüht und in Einklang mit dem stilisierten Charakter der Puppenfiguren zu bringen sucht, die ja ohne Mimik und mit sehr reduzierter Gestik arbeiten; dieser Grundzug trägt zu einem märchenhaften, epischen Medienerzählstil bei. Daß es der "Kleinen Bühne" um Originaltreue zur Märchenvorlage geht, zeigen die auf ein Minimum beschränkten textlichen und inhaltlichen Eingriffe; daraus läßt sich schließlich ablesen, daß die Konzeption dieser Adaption die ganze Märchendiskussion der sechziger und siebziger Jahre nicht berücksichtigt. Mit einem technischen Standard etwa der siebziger Jahre, der teilweise sehr gekonnt eingesetzt wird, entstehen so weder filmkünstlerische Erzählvarianten noch wird die Reflexion über Wesen und Gehalt des Volksmärchens

spürbar.

Im einzelnen läßt sich zur Adaptionskonzeption, zu den Handlungsträgern, zur Kameraführung, zu Kommunikationsstrukturen und ästhetischen Mitteln, zu Bauformen und möglichen Intentionen dieses Films noch Verschiedenes anmerken[27]. So zeigt sich die Konzeption der Originaltreue im Vergleich zur Vorlage: Das Puppenstück setzt - nach einer ersten pantomimischen Szene, in der man Aschenputtel in der Küche arbeiten sieht, - unmittelbar mit des Vaters Aufbruch zur Reise und den dadurch gefragten Wünschen seiner zwei Stieftöchter und Aschenputtels ein. Im Märchen geht dem die Erzählung voraus, wie Aschenputtels Mutter gestorben, wie die neue Stiefmutter mit ihren beiden Töchtern ins Haus gekommen und wie seither aus dem Mädchen ein Aschenputtel geworden war. Die dialogisierte Form deutet dies alles knapp, aber ausreichend und ohne Ausschmückungen, im 2. Bild an. Dann, ab dem 5. Bild, geschieht eine Umstellung der Episoden-Reihenfolge: während der Vater im Märchen unmittelbar nach der Äußerung der drei Wünsche innerhalb der nächstfolgenden drei Sätze wieder von seiner Reise zurückkommt und die gewünschten Geschenke mitbringt, erscheint im Puppenspiel bereits hier das Linsen-Motiv. Im Märchen sitzt auf dem Baum, der auf der Mutter Grab inzwischen gewachsen war, "ein weißes Vögelein..., und wenn es ((Aschenputtel)) einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vögelein herab, was es sich gewünscht hatte." Das Motiv des helfenden Vogels setzt sich damit später beim Linsenlesen fort, während die helfenden Tauben im Puppenspiel erst zum Linsenlesen erscheinen, und diese Episode selbst wiederum im Märchen dreimal, im Puppenspiel (aus technischen Gründen?) nur einmal vorkommt. Außer diesen Abweichungen bleibt der Film jedoch dem originalen Handlungsgerippe treu.

Puppen als Fernsehdarsteller ziehen zweierlei Konsequenzen nach sich: die Bewegungen haben ein irreales Tempo und die Figuren sind naturgemäß stilisiert. Zur Bewegung: die Puppengestik sowie die meisten ihrer Bewegungen im Raum verlaufen langsam, oft wirken sie 'abgehackt' und 'eckig'. Zwar können Puppendarsteller prinzipiell auch schneller als menschliche Filmfiguren sein (besonders bei ihren Möglichkeiten der Distanzüberwindeung, also beispielsweise beim Hinauf- oder Herabgehen einer Treppe, wo ihre Füße nicht gezeigt werden und sie 'schweben'); doch das kommt in unserem Film nur einmal vor, als Aschenputtel um Mitternacht aus dem Schloß flieht und auf der Außentreppe gezeigt wird. Die Kameraführung paßt ihre Bewegung diesem langsamen Tempo an, was besonders durch die häufige Verwendung von entsprechenden Mitschwenks auffällt; auch Zoom und Rückfahrt werden grundsätzlich derart langsam ausgeführt. Eine Intention für diese langsame Grundbewegung des Films läßt sich nur vermuten; sieht man einmal davon ab, daß sie sich rein aus technischer Notwendigkeit heraus ergeben haben könnte, vermittelt sie doch eine wichtige märchenhafte Grundstimmung, nämlich die der Zeitlosigkeit, durch die unrealistische, aber nicht vordergründig über- oder untertriebene Bewegung; außerdem wird ein wichtiges Element der Filmrezeption erreicht: das Zeithaben, die innere Ruhe des Rezipienten, der innerhalb des gängigen Fernsehprogramms üblicherweise viel zu massiv einer handlungsorientierten Action ausgesetzt wird. Kamera- und Handlungsachse bilden - mit Ausnahme der Tanzszenen im Schloß - durchgängig einen rechten Winkel, so daß der Zuschauer ein außenstehender Betrachter bleibt. Die genannte Ausnahme bleibt dabei unergründlich, denn es erscheint eher als eine ästhetische Variante denn als filmisch intendiert, daß der Rezipient ausgerechnet in die non-verbalen Szenen der höfischen Tänze, die sich zudem sehr in die Länge ziehen, miteinbezogen wird. Die insgesamt gering-

fügigen Varianten in den Kamera-Einstellungen und in der Perspektive unterstützen die Annahme, daß man in diesem Puppenfilm die Kameraführung nicht gezielt eingesetzt hat; so gibt es keine weite Einstellung, und der Schwenkradius bleibt immer innerhalb eines gewissen Rahmens begrenzt, so daß sich der Eindruck von kulissenhaften Schauplätzen aufdrängt, wie sie im Puppentheater verwendet werden, im Film aber überwunden werden könnten; selbst die Froschperspektive in den Bildern 12 und 22 sowie die Volgelperspektive in den Bildern 17 und 23 erscheinen wiederum lediglich als willkürliche ästhetische Abwechslungen. Die einzige Ausnahme hierin bildet die Froschperspektive am Ende des Bildes 9, aus der heraus Aschenputtel mit gesenktem Kopf und hinter ihm, in gerade Reihe aufgebaut, die Stiefmutter und die Stiefschwestern gezeigt werden; hier ermöglicht diese Perspektive die Darstellung von Aschenputtels Unterlegenheit und Ohnmacht. Bleibt der Zuschauer auch durch die Kameraführung ein Außenstehender, dem die Geschichte erzählt wird, so kommt seiner Identifikation mit der Titelheldin außer dem dem Original übernommenen Handlungsstrang vor allem die Zeichnung der Handlungsträger entgegen. Die Puppenfiguren bilden hinsichtlich ihres Realitätsbezugs eine Mischform aus einerseits stilisierten, künstlich 'belebten' Personen ohne Mimik, mit wenig Gestik und geringer Wandlungsfähigkeit (letztere wird durch die nahezu konstante Kostümierung unterstützt, die lediglich in den handlungstragenden 'Verkleidungen' Aschenputtels sowie seiner Stiefschwestern durchbrochen ist) - und andererseits mit natürlichen, menschlichen Stimmen ausgestattet, welche zu einer individuellen Charakterisierung der Figuren beitragen. Damit bewegt sich der Film allerdings in einer märchen-untypischen Erzählform, denn die Märchenfiguren sind bekanntlich unpersönlich. Doch diese Art filmischen Erzählens wird sich außer in der Form eines stummen Puppen- oder Trickfilmes mit einem Erzähler nie vermeiden lassen, woran ein Aspekt der

Problematik von Märchenadaptionen erkennbar wird. Diese liegt außerdem in einem zweiten Punkt, nämlich in der Gefahr der Stereotypisierung[28]. Denn die ursprünglich symbolhaltigen Märchenfiguren geraten in Adaptionen sehr leicht zu Klischeebildern, wozu sowohl ihre Kostüme, ihre Gestik (bzw. Mimik) und ihre Dialoge beitragen. So wird in unserem Puppenfilm die ungerechte Behandlung und Unterdrückung Aschenputtels durch Stiefmutter und -schwestern als Gegensatz zur liebevollen, aber durchsetzungsschwachen Behandlung durch den Vater dargestellt; als Mittel hierzu dienen die Schauplätze (Mutter und Schwestern im schönen Wohnzimmer - Aschenputtel in der Küche mit einem Lager vor dem Herd), die Kleidung (Aschenputtels graues, sackartiges Gewand im Gegensatz zu den Kleidern der anderen Figuren - umso bedeutungsvoller wird das dreimal herbeigezauberte Ballkleid als äußerer Ausdruck von Aschenputtels Seelenadel), die Gestik (Mutter und Schwestern bewegen sich eher ruckartig, 'wichtigtuend', Aschenputtel hingegen ruhiger, in sich verschlossener, es verneigt sich öfters und zieht sich schnell zurück; der Vater bewegt sich bedächtig), die Stimmen der Puppen (Aschenputtel hat eine zarte, liebliche Stimme, die Schwestern sprechen hochtönend und meist ironisch bis spöttisch, die Mutter scharf und energisch, der Vater hat eine warme, ruhige und tiefe Stimme, der Prinz eine hellere), die untermalende Musik und schließlich die häufigen non-verbalen Verweilpunkte des Films, die den einzelnen Szenen pantomimischen Nachdruck verleihen. Dies alles läßt sich anhand eines Protokolles des vierten Bildes veranschaulichen:

Einstellung Nr. und Zeit	Kamerabewegung Einstellungsgr. Konjunktion	Objektbewegung	Inhalt	qgf. Musik, Ger.
1 0:16	Zunächst Mitschwenk, dann Stand Halbnah	A.kommt rechts herein, Vater geht entgegen, umarmen sich	A. kommt aus der Küche. Vater fragt n. seinem Wunsch	Dialog vgl. Anhang

Einst.-Nr. u. Zeit	Kamerabewegung Einstellungsröße Konjunktion	Objektbewegung	Inhalt	ggf. Musik, Ger.
2 0:05	Schwenk nach links Schnitt	keine	Schwestern stehen regungslos	Stille
3 0:25	Kamerastand Halbnah Zoom	A. mit wenig Gesten im Gespräch m.Vater	A. bittet Vater um den Zweig,der ihm an d.Hut stößt	
4 0:06	Kamerastand Totale Schnitt	A. wie oben Stiefmutter regungslos im Bild	A. will den Zweig auf das Grab der Mutter pflanzen	
5 0:08	Kamerastand Nahaufnahme Schnitt	wenig Neigung und Nicken mit dem Kopf	erstaunte Rückfrage des Vaters, ob das alles sei	
6 0:09	Kamerastand Totale Schnitt	St.schwestern tuscheln pantomimisch im Hintergrund, A. u. Vater leichte Gestik	A. lehnt dankend ab und wünscht dem Vater eine gute Reise	
7 0:07	Kamerastand Nahaufnahme Schnitt	keine	St.mutter blickt nach rechts	Gitarrenmusik
8 0:08	Kamerastand Mitschwenk nach rechts, dann Schwenk nach li. Zoom, Stand Halbtotale unsichtbarer Schn.	A.u.V.umarmen sich A. geht rechts zur Türe hinaus, Vater bleibt li. im Bild, geht langsam zur Türe nach li., vorbei an Kerzenleuchter V. dreht sich zweimal zur Türe re. um		w.o.
9 0:09	Stand Halbtotale Schnitt	Vater geht nachdenklich zur Tür hinaus. Türe im Bild.		w.o.

Das Protokloll dieses Bildes (oder Segmentes)[29] gibt die dargestellten Verhaltensmuster der Figuren und die dazu verwendeten filmischen Mittel exemplarisch wieder. So kann man etwa die konnotative Bedeutung der eingeschobenen Einstellungen leicht entschlüsseln: Nr. 2 zeigt die beiden Stiefschwestern regungslos stehen, wodurch eine erwartungsvolle Spannung gegen-

über Aschenputtels Wunsch entsteht, sowie den charakterlichen Gegensatz zwischen der verschwörerisch anmutenden Gemeinsamkeit der Schwestern und der isoliert im Bild eintretenden Titelheldin; dies wird in Einstellung Nr. 6 durch das Tuscheln unterstrichen; in Nr. 4 kommt, ebenso regungslos und dadurch die Spannung zwischen den Figuren (respektive im Film) steigernd, die Stiefmutter just zu dem Augenblick ins Bild, in dem Aschenputtel dem Vater erklärt, daß es den als Reise-Mitbringsel gewünschten Zweig auf das Grab seiner richtigen Mutter zu pflanzen gedenke. Obwohl die Darsteller ja Puppen sind, wird der 'Blick' der Stiefmutter in Einstellung Nr. 7 als befremdet, verständnislos, ja kalt vom Zuschauer 'dechiffriert' werden. Während dieser genannten Einstellungen spricht Aschenputtel mit dem Vater in schlichter Weise, die helle Stimme und die wenigen Gesten suggerieren - im Gegensatz zu den 'wichtigtuend' tuschelnden Stiefschwestern etwa - Natürlichkeit und einen 'guten Charakter'. Die Darstellung des Vaters paßt in diese übertriebene Zeichnung der Charaktere hinein; seine Begrüßung Aschenputtels in Einstellung Nr.1 sowie die Verabschiedung in Nr.8 bilden im übrigen nicht nur einen allzu offenkundigen Gegensatz zum Verhalten der Mutter und der Schwestern in diesem Bild, sondern auch zu den beiden vorhergehenden Segmenten, Bild 3 und Bild 2. So ist etwa die Szene, in der die Stiefmutter Aschenputtel auf ausdrückliches Geheiß des Vaters (den sie auch noch verbessert, als er sagt: "Ruft eure Schwester": "Stiefschwester!", wonach er sich gefügig verbessert: "Ruft eure Stiefschwester", vgl. Anhang) aus der Küche ins Wohnzimmer holt, sehr überzeichnet: unter dumpfen Gitarrenklängen verläßt die Mutter langsam das Wohnzimmer (Mitschwenk), im nächsten Bild wird Aschenputtel zunächst arbeitend in der Küche gezeigt, dann erscheint die Stiefmutter nur kurz in der Türe, um Aschenputtel zu rufen, verschwin-

det sofort wieder, ohne auf Aschenputtel zu warten, um gemeinsam mit ihm ins Wohnzimmer zu gehen, was wohl in jeder normalen Kommunikationssituation üblich wäre; nun setzt unser viertes Bild mit der derart herzlichen Begrüßung des von links nach rechts entgegenkommenden Vaters ein - die Überzeichnung ist perfekt. Wohl sind scharfe Konturen dem Volksmärchen wesenseigen, doch der Puppenfilm bietet hier keine neutrale Zeichnung, sondern legt eine Stereotypisierung nahe. Die Verknüpfung (Konjunktion) der in insgesamt 37 Bildern gezeigten Handlung erfolgt fast durchweg im harten Schnitt, manchmal durch Musik verbunden, was stilistisch gut zu den besagten Bewegungen der Puppen paßt. Daß dieser Film keine Dokumentation einer Puppentheateraufführung ist, sondern ein Fernsehfilm mit Puppen, läßt sich sowohl an unserem exemplarischen Protokoll (Bild 4)- etwa am Aufbau der Einstellungen und an der Kameraführung - ablesen als auch an den folgenden beiden filmästhetischen Details: die Tauben, die Aschenputtel beim Verlesen der Linsen helfen und am Ende mit ihrem Lied jeweils die "falsche Braut" entlarven bzw. die "rechte" bestätigen, werden im Trick naturalistisch gezeigt (in den Bildern 12, 33, 35 und 37); die Kameraeinstellungen sind dabei entweder halbtotal oder Nahaufnahmen, man sieht also mehrere oder einzelne Tauben sitzen, picken, fliegen und hört sie gurren und schließlich mit Frauenstimmen singen. Im 3. und 31. Bild verdienen die einzigen beiden Detailaufnahmen des Films besondere Beachtung, da sie als Ausnahmen der ansonsten eher wahllos erscheinenden Kameraführung aussagekräftig sind: zu Beginn des 3. Bildes wird naturalistisch im Trick eine Kanne gezeigt, aus der Wasser in ein Gefäß gegossen wird (mit Plätschergeräusch); damit wird das Wirkungsfeld und der emsige Fleiß Aschenputtels verdeutlicht, das in der nächstfolgenden Einstellung arbeitend in der Küche erscheint. Im 31. Bild zeigt eine kurze Einstellung den golde-

nen Schuh Aschenputtels, nachdem es ihn auf der mit etwas bestrichenen Treppe (aus dem Märchen weiß man: mit Pech) verloren hatte und er kleben geblieben war; da der Schuh nachher zum entscheidenden Beweisstück des Prinzen zu seiner Identifizierung der "rechten Braut" wird, weist diese Detailaufnahme auf den Handlungsfortgang voraus. Musik und Geräusche werden in diesem Film behutsam eingesetzt; außer der neu komponierten, an klassischen Vorlagen orientierten Filmmusik für Gitarre (meist zu pantomimischen Szenen mit Aschenputtel) werden Spannungsmomente mit Orchesterklängen untermalt, ertönt ein Gongschlag, als man Aschenputtel die Linsen in die Asche schüttet, wird Aschenputtels Bitte um "Gold und Silber" am Grabe der Mutter mit Harfenklängen untermalt, kündigt ein Horn sowohl den königlichen Boten als auch den Prinzen jeweils an; die Tänze auf dem Schloßball werden mit Menuett-Musik begleitet, auf dem Friedhof und im Schloß ertönen Glockenschläge als Signal für die mitternächtliche Stunde, im Schloßgarten wird Grillengezirpe hörbar, in der Küche sitzt Aschenputtel unter offenem Fenster mit Vogelgezwitscher als Vorausdeutung auf die helfenden Tauben, deren Erscheinen dadurch zudem selbstverständlicher wirkt (was dem Wesen des Märchens sehr entspricht) und das schließlich unter naturalistischem Gurren geschieht.

So sehr der Dialogtext sich um Originaltreue bemüht, so sehr neigen die non-verbalen Szenen - zusammengefaßt gesagt - dazu, das Märchen durch Überzeichnung der Charaktere und Kommunikationsstrukturen zu erweitern; da der Film aber mit seinen ästhetischen Mitteln kein eigenes märchenadäquates Fabulieren entwickelt und den Eindruck eines schlichten Erzählens vermittelt, führen die genannten Übertreibungen zum Stilbruch und fördern dadurch die Problematik der Märchenverfilmung zu Tage. Wenn der Film auch mit großem technischen Aufwand und hoher Perfektion produziert wurde, bleibt er doch hinter den aus der

Märchendiskussion hervorgegangenen Ansätzen zurück, denn anstatt der Synthese zwischen Märchenadäquanz und Medienspezifik wurde die Originaltreue als Ziel der Konzeption gewählt - und damit ein Ziel, das sich in Märchenadaptionen wohl kaum verwirklichen läßt. Gleichwohl hält man daran offenbar noch immer fest.

Als z w e i t e s B e i s p i e l für Fernsehsendungen zu Grimmschen Märchen wählen wir deshalb eine Folge aus der Vorschulserie "Das feuerrote Spielmobil": "Schneewittchen. Frei nach einer Erzählung der Gebrüder Grimm" (BR, 1973 produziert, gesendet u.a. am 18.6.1979, 15.15 Uhr. Buch und Redaktion: Raimund Ulbrich, Regie: Rüdiger Graf). Bereits der Untertitel signalisiert, daß diese Adaption sich nicht um Originaltreue bemüht, sondern eine Märchenbearbeitung unter bestimmten Gesichtspunkten vorgenommen hat. Zum besseren Verständnis der zugrundeliegenden Konzeption muß erwähnt werden, daß"Das feuerrote Spielmobil" vom Bayerischen Rundfunk Anfang der siebziger Jahre als Gegenmodell zu Vorschulserien wie "Sesamstraße" entwickelt worden ist. Harald Hohenacker beschreibt die Zielsetzung dieser Sendereihe, die für Vier- bis Siebenjährige gedacht ist, als eine emanzipatorische Verknüpfung von Unterhaltung, Lernen und Problembewußtsein[30]; man kann daraus deutlich Ansätze aus der pädagogischen Diskussion der frühen siebziger Jahre ablesen, so daß auch die Adaption von Grimmschen Märchen (hier "Erzählung" genannt) unter diesen Gesichtspunkten vorgenommen wurde.

Während also die zuvor beschriebene Aschenputtel-Sendung ein repräsentatives Beispiel für gängige Puppenfilm-Märchenbearbeitungen im Fernsehen war, soll nun der Versuch gezeigt werden, wie man Aspekte der Märchendiskussion in eine Adaption hat einfließen lassen. Wir geben im Anhang wiederum eine eigene Video-Mitschrift wieder (die Numerierung der Bilder

ist dabei lediglich als Orientierungshilfe gedacht). Im einzelnen läßt sich zu den Bauformen dieser Filmerzählung, zu den Handlungsträgern, zur Kameraführung und zu den filmästhetischen Mitteln noch Verschiedenes anmerken. So arbeitet der FIlm mit zwei deutlich unterschiedenen Erzählebenen: es gibt eine 'Rahmen'-Erzählung mit Erzähler, visuell dadurch gekennzeichnet, daß die jeweilige (erzählte) Spielszene oder das jeweilige stehende Bild innerhalb eines jugendstilhaften Bildrahmens gezeigt wird, während der unsichtbare Erzähler spricht; immer dann aber, wenn die Szenen unmittelbar gespielt werden, also auch dialogisiert sind, verschwindet der Bildrahmen wieder, "so daß die Kinder in der Lage sind, zwischen diesen Ebenen zu unterscheiden" - wie Hohenacker in seiner Konzeption über die Trennung von"fiktiven und realen Elementen" schreibt[vgl. 30)]. Diese filmtechnische Lösung zur Unterscheidung zweier Erzählebenen ist sehr gelungen. Die Personen werden von Schauspielern dargestellt, die in historischen Rokoko-Kostümen und -Perücken stecken. Ihre Charakterisierung wird zum Teil noch übertriebener vorgenommen, als es im oben geschilderten Puppenfilm der Fall war. So spielt die Königin ihre Mimik, Gestik und Stimmlage allzu vordergründig übertrieben, ja, sie entwickelt ihre exaltierte Art sogar im Verlauf des Films; Was Jan Uwe Rogge eine löbliche, wenn auch im Ansatz steckengebliebene entwicklungspsychologische Absicht nennt,[31)] ist eigentlich nur eine mißlungene, stereotypisierte Charakterisierung der Königinnenfigur, die zudem völlig märchenuntypisch ist, denn eine Märchenfigur entwickelt sich nicht. Schneewittchen wird als schlichtes, zurückhaltendes, hübsches Mädchen mit schwarzen Haaren, ohne Perücke, mit einer sehr hellen Stimme und natürlich anmutender Gestik und Mimik gezeigt; mit dieser Figur mag die Charakterisierung der Handlungsträger am ehesten gelungen sein, doch vermag sie den Gesamteindruck der übertriebenen,stereotypisierten Darstellung - selbst als Titelfigur - nicht

zu mildern, da sie die einzige Ausnahme darin bildet. So wird der König wiederum, ähnlich der Vaterfigur unseres Aschenputtel-Puppenfilms, schwach und weichlich, aber warmherzig und gutmütig gezeichnet, mit tiefer Stimme und gemächlicher, emotional getragener Gestik und Mimik. Mit Verkleinerungs-Trick werden die sieben Darsteller der Zwerge in halber Größe gezeigt; ihre Stimmen sind verzerrt und klingen wie aus einem Telefonhörer heraus; hier zeigt der Märchenfilm, mit welchen weiteren gelungenen Trickmöglichkeiten bei einer Adaption gearbeitet werden kann, ohne übertriebenen technischen Aufwand zu benützen. Die Charakterisierung der Zwerge hingegen wirkt wiederum übertrieben, ja aufgesetzt, und ist wohl durch die emanzipatorische Konzeption der Vorschulserie bedingt: die Gruppe der sieben Zwerge stimmt als das demokratische Element über jede Entscheidung, sogar jede Meinung mehrheitlich ab; im jeweils ausführlich, teilweise homoresk geschilderten Meinungsbildungsprozeß ist dabei jeder der sieben gleichberechtigt und äußert sich einzeln. Dem stehen überdeutlich gezeichnete Willkürhandlungen feudaler Machtstrukturen gegenüber, die man gleichwohl auch als Mißbrauch elterlicher Macht gegenüber Kindern deuten können wird, wie etwa die Versuche der Königin, Schneewittchen töten zu lassen oder schließlich selbst zu töten; oder die wiederholten Szenen mit der launenhaften Unzufriedenheit des Königs über das Ei, das der Koch ihm serviert und den er ungerechterweise ausschimpft. Da der Koch gleichzeitig eine der beiden für das Publikum vertrauten Figuren (Frei) ist, wird den zuschauenden Kindern die Identifikation mit dieser Spiel-Figur leichter gemacht, was konzeptionell wohl dazu beitragen soll, daß sie möglicherweise ihre eigene Situation darin wiedererkennen und sie einzuschätzen lernen. Der stereotyp gezeichneten höfischen Situation ordnen sich Gestalt und Charakter des Dieners Arthur unter,

der, abweichend vom Original, ebenso wie Minister, Jäger und Koch eine eigene Rolle bekommt, und zwar als willenloser, blind ergebener Diener mit flacher Stimme und unterwürfiger (dadurch zuweilen auch wichtigtuender) Gestik und Mimik. Die nichtssagende Person des Ministers soll lediglich die Schwäche des Königs unterstreichen helfen (Bilder 8 bis 12), was angesichts der ohnehin überzeichneten Charakterisierungen unnötig und als zusätzlicher Ballast an Ausschmückungen erscheint. Das märchenhafte Elemnet des sprechenden Spiegels als Handlungsträger ist filmisch überzeugend gelöst: der goldumrahmte Wandspiegel, vor den die Königin tritt, um ihn anzusprechen, wird bei seinen Antworten in Großaufnahme gezeigt, und dabei verwandelt sich seine Spiegelfläche (durch harten Schnitt oder auch durch Überblendung) in eine matte, schemenhaft-verwischte gräuliche Gesichtspartie, indem man den (synchron) sprechenden Mund und die Nasenpartie innerhalb des goldenen Spiegelrahmens sieht. Die Stimme des Spiegels klingt metallisch und ist mit Halleffekt aufgenommen. Darin liegt eine weitere gelungene Trickvariante dieses Märchenfilms. Kameraführung und Ausstattung des Films sind in schlichtem Stil gehalten. Es gibt nur wenige Schauplätze, und diese sind kulissenartig gestaltet: die gemalten Außen-Plätze vor dem Schloß (im ersten Bild als Ausschnitt aus der Hauswand mit Fenstern, sonst in der Weite gezeigt), im Wald (bei den Ritten des Jägers, der Königin und Schneewittchens) und vor der Behausung der Zwerge; die Innenräume sind, wie im Theater, aus Kulissen und Requisiten zusammengestellt: die Küche, das Gemach der Königin, der Saal des Königs, die Zwergenbehausung. Gemalt ist außerdem das Bild des vom Jäger (mit hörbarem Schuß) niedergestreckten Rehs. Die Kameraführung wird nicht als aussagekräftiges ästhetisches Mittel eingesetzt; es gibt weder Perspektivenänderungen noch wird die Bandbreite der möglichen Einstellungsgrößen ausgenützt noch werden nennenswerte Konjunk-

tionen verwandt. Einzig die Kameraachse ist beachtenswert, da sie die publikumsorientierte Konzeption des Films visuell umzusetzen hilft: Frank und Frei sprechen beispielsweise zu beginn und am Ende die Zuschauer unmittelbar an, Schneewittchen blickt auf seinem Ritt durch den Wald interessiert um sich - und dabei in Großaufnahme auch direkt in die Kamera, die innerhalb des Bildrahmens dem Publikum erzählten Passagen werden teilweise auf paralleler Handlungs- und Kameraachse gezeigt (wodurch das Wesen des mündlichen Erzählens, daß es nämlich zuhörerorientiert ist, visuell verdeutlicht wird), oder der Koch springt auf der Kameraachse aus dem Hintergrund ratlos der verkleideten Königin nach, wodurch den Kindern am Bildschirm die Situation transparent gemacht wird und sie, da sie sich unmittelbar angesprochen fühlen, selbst die Entlarvung der Königin vornehmen können. Ebenso schlicht und stilisiert wie die Ausstattung sind Musik und Geräusche gehalten. Für musikalische Untermalungen, etwa bei den genannten Ausritten im Wald oder wenn die Zwerge auf Kommando gemeinsam und in Reih' und Glied marschieren, wird Klaviermusik verwendet; auch für einzelne Töne an spannungsvollen Stellen (in den Bildern 28 und 77) wird Klavier benützt; mittelalterliche, elektronisch gespielte Menuett-Musik wird bei den Hochzeitsszenen (bild 13 und 98) sowie in der zeitraffenden Erzählpassage, die das Heranwachsen Schneewittchens schildert (Bild 23), hörbar. In dieser 'Rahmen'-Szene wird Schneewittchen im übrigen auf gekonnte Weise eingeführt: vor den gemalten Schloßkulissen im Hintergrund spielt und tanzt der König auf der Wiese zuerst mit einem kleinen Mädchen (sie tollen miteinander), dann mit einem Mädchen im Schulkindalter (sie tanzen Reigen) und schließlich mit der Schneewittchendarstellerin (sie tanzen Menuett); da sie sich in allen drei Etappen auf der Kameraachse jeweils von hinten nach vorn bewegen und diese durch harten Schnitt getrennt sind,

vermittelt die fortlaufend gespielte Musik die Kontinuität dieser Szenen als eines einheitlichen Entwicklungsstranges, der gewiß absichtlich auf das (Kinder-) Publikum ausgerichtet ist. Spieluhrenmusik ertönt, als der Prinz das vermeintlich tote Schneewittchen im gläsernen Sarg bewundert, wodurch die Verzauberung nicht nur akustisch gekennzeichnet, sondern ihre Auflösung vorausgedeutet wird. In der ersten Hochzeitsszene werden, neben der genannten Musik, mehrere "Hoch!"-Zurufe hörbar: die Zustimmung des Volkes zur hübschen neuen Königin wird signalisiert und damit auch, daß das Volk ihren wahren Charakter offenbar ebensowenig durchschaut hat wie der fremdbestimmte König. Geräusche gibt es nur selten in diesem Film: der Schuß des Jägers mit Echo (Bild 38), Schneewittchens Klopfen an der Zwergentüre (Bild 52) und lautes Klirren, als die Königin am Ende den Spiegel mit der Faust zerschlägt (Bild 97); Vogelgezwitscher untermalt die knappe Erzählpassage von des Königs einjähriger Trauer um seine erste gemahlin (Bild 6), wodurch die neue Jahreszeit, Frühling, akkustisch gekennzeichnet wird, während sich optisch in dieser Szene das stehende, gemalte Bild vom Schloß nicht verändert. Mit Hall- und Echo-Effekt sind die Rufe des Jägers nach Schneewittchen und die des verirrten Schneewittchens im Wald aufgenommen, so daß einerseits der Schauplatz und andererseits die psychische Lage der Rufenden (verzweifeltes Suchen bzw. verzweifelnde Verirrung) auditiv charakterisiert werden, was angesichts des Kinder-Zielpublikums angebracht erscheint. So tragen die akkustischen Mittel zu einer filmisch schlichten Erzählweise bei. Die <u>publikumsbezogene Konzeption</u> dieser Märchenadaption für Vorschulkinder zeigt sich außer an den genannten politischen Elementen vor allem in den beiden Figuren Frank und Frei (nomen est omen!), die als Bestandteile der "Spielmobil"-Serie in das Märchenspiel integriert werden. So überlegen sie eingangs, was sie miteinander spielen könnten - sie erscheinen allerdings in

dieser etwas fragwürdigen Rolle als kindertümelnde Erwachsene oder als Figuren ohne Alter, und sie bedienen sich einer sehr übertriebenen Mimik und Gestik. Doch in ihrer Eigenschaft als den Zuschauern vertraute Elemente vermögen sie schließlich auf gekonnte Weise, die Kinder in das Märchen-Spiel hineinzuführen, indem sie aus ihrer Spielkiste drei entscheidende Requisiten herausholen: den Spiegel, der im Märchen später eine wichtige Rolle spielen wird, und zwei Mützen, die sie sich als entsprechendes Rollen-Merkmal jeweils in Großaufnahme und unter dem Hinweis ans Publikum: "Ich spiele den Jäger" bzw. "... den Koch" aufsetzen. Sie spielen dann durch das ganze Stück hindurch voll kostümiert diese beiden (neu geschriebenen) Rollen und reflektieren oder kommentieren dabei in den Küchen-Szenen das 'Geschehen' unter sich. Dadurch, daß sich der Jäger gleichzeitig als Erzähler vorstellt und ganz zu Beginn in Ich-Form zu erzählen beginnt (Bild 2), wird auf die medial bestmögliche Art das mündliche Erzählen fürs Fernsehen filmisch imitiert, indem ein den Zuschauern vertrauter Erzähler in die Erzählung mit hineinverwoben ist, ja, eigenes Erleben weitergibt; dennoch wird auch in dieser Adaption die Diskrepanz zwischen der mündlichen Erzählsituation und ihrer Nachahmung nicht überwunden, weil dies per se unmöglich ist. Auch am Ende des Films erscheinen Koch und Jäger (Frei und Frank) wieder in ihren geschickt eingefügten Märchenspiel-Rollen, bis sie in der allerletzten 'Rahmen' - Szene (Bilder 98 und 99) das Spiel gekonnt und wiederum unmittelbar zuschauerorientiert beenden: nachdem das Brautpaar Schneewittchen - Prinz auf der Kameraachse sich in einer Polonaise, gefolgt von Dienern sowie Jäger und Koch, bis zur Nahaufnahme 'genähert' hat und der Prinz Schneewittchens Sorge, die Stiefmutter könne in Zukunft wieder zur Gefahr werden, en gültig beruhigt hat, treten außer Jäger und Koch

aus dem Bild, die beiden aber werden durch Zoom zur Großaufnahme herangeholt, und sie nehmen nun einzeln ihre Mützen ab, während sie die Schlußsätze sprechen: "Andere erzählen, daß die Königin auch zur Hochzeit kam, und daß sie so lange in glühenden Pantoffeln tanzen mußte, bis sie tot umfiel. Aber niemand weiß, wie die Geschichte wirklich zu Ende ging.". Dieser offene Schluß läßt dem Zuschauer die Freiheit, sich einen eigenen Märchenschluß zu fabulieren und bietet die Filmversion als eine von mehreren Möglichkeiten an. Auch dies entspricht wiederum der emanzipatorischen Konzeption, die mit den genannten filmischen Mitteln die Phantasietätigkeit des (Kinder-) Publikums fördert. Schließlich sei noch die in diesem Film verwendete Sprache betrachtet: das Stück ist frei nach Grimm neu geschrieben und bedient sich in seinen Dialogen einer gehobenen Umgangssprache; allerdings erhalten die Zwerge einen eigenen, 'kumpelhaften' Umgangsjargon ; Frank und Frei sprechen ebenfalls im Umgangston miteinander (auch als Jäger und Koch, wenn sie unter sich sind) und mit dem Publikum. Der Erzähler hingegen spricht Schriftdeutsch, als ob er vorlese. Diese sprachliche Anpassung an Rede- und Sprachweisen aus dem täglichen Leben soll konzeptionell sicherlich den in der Hohenackerschen Darstellung genannten "Bezug (der Kinder, d. Verf.) zu ihrem eigenen Erfahrungsbereich herstellen" vgl.30) helfen. Doch dieses Mittel scheint erstens dadurch fragwürdig, daß Kinder bekanntlich bereits dem vorgelesenen Märchen gebannt lauschen und Bezüge zum eigenen Erfahrungsbereich herstellen können (oft ist ja gerade die wortwörtliche Wiederholung für Kinder wichtig); und zweitens haben wir weiter oben bereits die Bedeutung des sprachlichen Angebots für die kindliche Entwicklung dargestellt, was hier durch den Umgangssjargon umgangen wird.

So läßt sich insgesamt bei diesem Märchenfilm zum einen feststellen, daß hier sowohl medienspezifische

Mittel (filmtechnischer Art sowie in der zuschauerorientierten Konzeption) gekonnt eingesetzt als auch Ansätze aus der Märchendiskussion aus den sechziger und siebziger Jahren verarbeitet worden sind. Insofern ist diese Adaption beachtenswert. Sie verliert jedoch zum anderen dadurch an Qualität, daß sie mit stereotypen Übertreibungen sowie mit einer inzwischen sehr in Frage gestellten Zweckrationalisierung des Märchens für gezielte pädagogische Intentionen arbeitet; die zu Recht angeprangerte restaurative Pädagogik in den Märchenadaptionen der fünfziger Jahre wird nicht dadurch überwunden, daß man diese durch eine andere Art von versteckter Pädagogik im Märchen ersetzt, sondern nur dadurch, daß man sich mit Wesen und Gehalt des Volksmärchens als Erzählliteratur mit einer eigenen Tradition auseinandersetzt und daraus spezielle, mediengerechte Wege des Geschichtenerzählens mit neuen Stoffen entwickelt.

Eine gänzlich andere Art, mit einer Märchenvorlage filmisch umzugehen, soll unser d r i t t e s B e i s p i e l skizzieren: "Drei Haselnüsse für Aschenbrödel". Nach Motiven des Märchens von Božena Němková. Buch: Bohumila Zelenková. Regie: Václav Vorliček. Dramaturgische Gruppe Ota Hofman. Musik: Karel Svoboda. (WDR, 1.11.1983, 17.05 Uhr (1.Teil) im ARD-Programm gesendet). Dieser eineinhalbstündige tschechoslovakische Märchenfilm wurde in zwei Teilen gesendet. Wir verzichten hier auf eine Textmitschrift, da er sich nicht unmittelbar auf eine Grimmsche Märchenvorlage bezieht, wollen diesen Film aber dennoch nicht unerwähnt lassen, da ihm zum einen das in vielerlei Varianten bekannte Aschenbrödel-Märchenmotiv zugrundeliegt (das Grimmsche Aschenputtel ist ebenso eine von mehreren Fassungen, wenngleich diese bei uns auch die populärste geworden ist) und weil er zum anderen eine hierzulande ungewöhnliche Form des Märchenfilms verwirklicht, nämlich das filmische Fabu-

lieren. Wir haben weiter oben Grundzüge der mündlichen Erzähltradition aufgezeigt und darauf verwiesen, daß Medienadaptionen eigene Wege aus der Beschäftigung mit dieser Gepflogenheit früherer Zeiten finden müßten. Einen solchen möglichen Weg könnte dieser Aschenbrödel-Film wohl weisen. Die Länge des Films verlangt vom Zuschauer, sich Zeit zu nehmen und sich auf den Film einzulassen. Der spielerische Umgang mit der Fabel, mit der Zeichnung der Charaktere und ihren Kommunikationsformen einerseits und die gründliche Beherrschung des Umgangs mit filmästhetischen Mitteln andererseits, kommen dem Zuschauer dabei sehr entgegen und bieten ihm einen ansprechenden Märchenfilm. Mit einem schlichten filmischen Erzählstil, mit wenig gesprochenen Worten und gekonnt eingesetztem filmsprachlichem 'Vokabular' wird jenes filmische Fabulieren erreicht, dem es weder um Originaltreue noch um den Transport einer pädagogischen Konzeption zu tun ist, und das dennoch publikumsorientiert 'erzählt': wie leicht wird es etwa dem Kinderpublikum fallen, sich mit dem Prinzen zu identifizieren, der gemeinsam mit seinen zwei "hochwohlgeborenen" Kameraden dem schulmeisterlichen Unterricht des "Herrn Magistraten" zu entfliehen sucht und lieber mit der Armbrust auf die Jagd reitet. Desgleichen gilt für die Identifikationsmöglichkeit mit der Titelheldin: Aschebrödel wird zum einen äußerst tierlieb gezeigt (es spricht mit nahezu jedem Tier auf dem Gut, gibt ihnen Namen und scheint überhaupt unter den Tieren seine einzigen Freunde zu besitzen, insbesondere in seinem Pferd), und leidet zum anderen unter der ungerechten Behandlung der Stiefmutter, es entwischt seinem Guts-Arrest mit dem Pferd, als alle Leute sich auf den Empfang des Königs konzentrieren in einer ausführlichen Reit-Szene, die durch Zeitlupe, strahlende Mimik, wehende Haare und 'fröhliche' Untermalungsmusik nicht nur dem kindlichen Zuschauer eine Art von Freiheitsgefühl vermittelt.

Gleich zu Beginn des Films wird Aschenbrödel als die bekannte Märchenfigur eingeführt: die herrische Stiefmutter und die dümmlich-schnippische Stiefschwester behandeln Aschenbrödel in der Küche ungerecht, als dieses einen Küchenjungen schützt, dem eine Schüssel zerbrochen war. In einem Dialog mit der Stiefmutter erfährt der Zuschauer, daß Aschenbrödel Waise ist, daß der verstorbene Vater ihm den Umgang mit der Armbrust gelehrt hat und wie es auf die Stiefmutter zu entgegnen weiß. Dennoch bleibt ihm nicht erspart, daß ihm diese eine Schüssel Erbsen zur Strafe für seinen angeblichen Hochmut in einen Ascheimer schüttet und herauszulesen anhält. Die darauffolgende Szene geben wir als Protokoll wieder:

Einstellung Nr. und Zeit	Kamerabeweg. Einstellungsgröße	Objektbewegung	Musik/ Geräusche/ Sprache
1 0:20	Stand Amerikanische	A. nimmt Eimer und Schüssel	Musik (Titelmotiv)
2 0:13	Halbtotale	A.schließt in einer Kammer Türe hinter sich, hockt sich nieder und schüttet Erbsen auf d.Boden	
3 0:03	Stand,Großaufn.	Erbsen auf dem Boden	
4 0:08	Stand,Nahaufn.	A.blickt zu Boden, wischt sich Träne aus dem Gesicht	
			Geräusch am Fenster
		A.blickt auf	
5 0:03	w.o.	Tauben sammeln sich vor der Fernsterscheibe	w.o.
6 0:06	Stand, Halbtot.	A.geht ans Fenster	w.o.
7 0:05	Stand, Amerikan.	A.blickt zum Fenster hinaus,blickt zurück zu den Erbsen am Boden, öffnet das Fenster	w.o. Musik mit Tauben-Motiv
		Tauben flattern herein	Original-Taubengurren Flatterger.
8 0:02	St.,Vogelperspekt.	Tauben am Boden, picken	Gurren

Einst-Nr. und Zeit	Kamerabeweg. Einst.größe	Objektbewegung	Musik/ Geräusche/ Sprache
9 0:10	Stand Amerikanische	A.blickt verwundert zu den Tauben auf den Boden, dann zum Fenster, wo immer noch Tauben hereinfliegen; eine Taube flattert auf seinen Arm, A. spricht zu ihr:	Gurren "Meine Freunde! Die Erbsen in die Schale und d. Asche in den Eimer? Einverstanden?"
		A. wischt sich Träne ab, lächelt hoffnungsvoll, wirft Taube in Richtung Erbsen in die Luft	
10 0:03	Stand Großaufnahme	Tauben picken	Gurren
11 0:02	Stand Nahaufnahme	A. beobachtet	w.o.
12 0:02	Stand Großaufnahme	Tauben picken	w.o.
13 0:08	Stand Nahaufnahme Zoom: Amerikanische	A. lächelt froh	w.o.
		A. nimmt Fellweste vom Haken, geht zur Türe hinaus, dreht sich nochmals um und winkt den Tauben zu	w.o.
14 0:02	Stand Nahaufnahme	Tauben picken	w.o.
15 0:02	Stand Großaufnahme	Ein Taubenkopf pickend über dem Schüsselrand	w.o.

Nun ist Aschenbrödel frei: es geht zur Katze, spricht mit ihr, gibt ihr Milch und entwischt nun mit seinem Pferd zur Hintertüre des Gutshofes hinaus, als vorne im Hof alles auf den König und sein (ausführlich szenisch vorgeführtes) Gefolge wartet. Die märchenadäquate Isolation des Helden ist hier eine wichtige Konstituende der Aschenbrödel-Figur: In der Kammer, in der Aschenbrödel sich ganz allein zum Verlesen der erbsen anschickt, kommen die helfenden Tauben. Im

Wald nun, abseits vom höfischen Trubel, trifft Aschenbrödel auf den Prinzen, der sich seinerseits ebenfalls abseits der vorgeschriebenen Wege als Thronfolger, nämlich an der Seite der Kutsche seiner Eltern, tollend und in spielerischem Schieß-Wettkampf mit seinen Gefährten bewegt. Die Kategorie der Allverbundenheit im Märchen wird in diesem Film durch derartige 'Zufälle', die doch wie gesetzmäßig erscheinen, sowie durch den unmittelbaren Kontakt Aschenbrödels zu den Tieren angedeutet.

Die übrigen handlungstragenden Figuren des Films fügen sich in den um Märchenadäquanz bemühten Fabulierstil ein. Allerdings ist auch dieser Film vor der Gefahr der Stereotypisierung nicht gefeit: die Stiefmutter und -schwester etwa werden überzeichnet dargestellt, und auch die Rollen von König (als patriarchalischer Vater) und Königin (als vermittelnde Mutter), vom Prinzen in seinen Kämpfen um Selbstfindung und Freiheit sowie seiner Gesellen nebst dem Hofstaat oder dem Gutsgesinde sind einseitig gezeichnet. Im Erzählfluß des Films werden sie dadurch zu schablonenhaften Figuren, deren Persönlichkeit weitgehend zurücktritt, wodurch eine filmische Entsprechung zum flächenhaften Stil des Märchens spürbar wird.

Will man die filmischen Mittel in groben Zügen charakterisieren, so läßt sich feststellen, daß bei diesem Film trotz üppiger Ausstattung und Detailganauigkeit der Erzählstil schlicht gehalten wird.

Die Möglichkeiten der Kameraführung, der Einstellungsvarianten und Szenenkonjunktionen erscheinen weitgehend ausgeschöpft, ohne daß sie als erzwungene, rein ästhetische Abwechslungen auffielen; vielmehr werden sie als Aussagen eingesetzt, zumal dieser Film, wie bereits erwähnt, in weiten Passagen ohne gesprochene Sprache auskommt. Geräusche werden

ebenso unaufdringlich eingesetzt wie die Musik, die, eigens komponiert, den filmsprachlichen Aussagegehalt unterstützt (etwa mit dem 'Aschenbrödel-Motiv' in Szenen, die sowohl Wesenszüge als auch märchenhafte Elemente der Heldin zeigen, oder den Tier-Motiven sowie der Untermalung zu den spielerischen Szenen der Freude und des 'Übermuts' von Prinz, Gesellen und Aschenbrödel; aber auch die charakerisierenden Klänge zu Bildern aus dem höfischen Leben oder auf dem Gutshof).

Diese überblickshaften Bemerkungen mögen genügen, um den eigenartigen Charakter dieses beachtenswerten Märchenfilms anzudeuten. Filmisches Fabulieren ist das Zusammenwirken verschiedener filmsprachlicher Mittel in spielerischer Weise, ohne aufdringlich spürbare Konzeption und dennoch mit äußerster Sorgfalt in der Beherrschung der filmischen Mittel und ihres möglichen Aussagegehaltes.

Nach dieser exemplarischen Betrachtung einiger Details aus Märchenfilmen im Fernsehen soll im folgenden das Medium des Kindertheaters zur Sprache gebracht werden. Obwohl dieses, historisch gesehen, vor den Funkmedien Märchen adaptiert hat, wollen wir erst an dieser Stelle einige Detailbetrachtungen anbringen, denn es geht uns dabei weniger um Hinweise auf bisherige Bearbeitungsformen von Märchen, als vielmehr um das Aufzeigen eines neuen Weges, der mit dem Theatermärchen "Die Reise durch das Schweigen" beschritten worden ist. Die Feststellung nämlich, daß traditionell erzählte Märchen sich nur äußerst mühsam medial umsetzen lassen - wie wir verschiedentlich nachgewiesen haben - haben im Falle dieses neuen Stückes dazu geführt, daß man aus der intensiven Beschäftigung mit Wesen und Gehalt des Volksmärchens heraus an die Konzeption eines neu geschriebenen Theatermärchens gedacht und sie umgesetzt hat.

4.3. Möglichkeiten des Märchens im Kindertheater: "Die Reise durch das Schweigen"

4.3.1. Voraussetzungen

Der Kinderbuch-, Theater- und Rundfunkautor Paul Maar hat zusammen mit dem (Kinder-) Theater-Regisseur Mauro Guindani ein Theatermärchen geschrieben, das man als das Ergebnis einer dezidierten Beschäftigung mit dem Volksmärchen bezeichnen kann. Waren wir in unseren bisherigen Betrachtungen von Märchenadaptionen sowie einigen grundlegenden Wesenszügen des Märchens zu dem Ergebnis gelangt, daß mediale Märchenbearbeitungen eine äußerst heikle Angelegenheit sind, daß sie kaum ohne Verluste für den Charakter des Märchens durchgeführt werden können und daß man eigentlich einen neuen Weg für den medialen Umgang mit Volksmärchen finden müßte, so haben wir mit diesem Stück "Die Reise durch das Schweigen" ein Beispiel dafür gefunden, wie dieser neue Weg aussehen kann. Auf der Grundlage dessen, was wir im dritten Kapitel über den beim Kindertheater üblichen Umgang mit (Grimmschen) Märchen bereits andeuteten, sollen hier - ohne eine nähere statistische oder analysierende Ausführung zur Praxis des Märchentheaters - die Entstehungsgeschichte, die Aufführung sowie die medientheoretischen Besonderheiten dieses Stückes dargelegt werden.

Die Württembergische Landesbühne in Esslingen hat ein eigenes Kindertheater eingerichtet und konnte den Theatermann Mauro Guindani sowie den Autor Paul Maar dorthin (zeitweise) verpflichten. Diese zunächst ökonomische Voraussetzung darf nicht unterschätzt werden, wenn man des weiteren erfährt, daß an dieser Kinderbühne ein Arbeitskreis gegründet wurde, der sich über eine längere Zeit mit Wesen und Bedeutung des Volksmärchens beschäftigte und der für die beiden Autoren unseres Stückes zur Grundlage ihrer Arbeit wurde.

Daß Paul Maar die Märchendiskussion seit den 60er Jahren nicht nur verfolgt, sondern auch aktiv mitgetragen hat und sie auch heute noch weiter mitträgt, läßt sich zum einen aus seinen Büchern und Theaterstücken herauslesen, worin sich immer wieder die offene oder auch motivische, eher indirekte, Auseinandersetzung mit dem Märchen zeigt (etwa in "Der tätowierte Hund", wo beispielsweise die bekannte "Hänsel und Gretel"-Geschichte aus der Sicht der - hier bedauernswerten - Hexe erzählt wird und Hänsel und Gretel zwei freche 'Gören' sind). Zum anderen äußerte er sich direkt dazu in einem Gespräch, das die Verfasserin im Sommer 1983 mit dem Schriftsteller führte[32]. Darin wird deutlich, daß er die Kritik, die v o r Bettelheims zündendem Postulat "Kinder brauchen Märchen!" an den Märchen geübt worden war, selbst mitgetragen hatte und nun seit Bettelheim ebenfalls zu überlegen begonnen hat, ob Märchen nicht doch "mehr Dimensionen" haben, als man in der allzu vordergründig intellektbetonten Kritik hatte zugeben wollen. Paul Maar gehört also zu denjenigen, die vermittels eines persönlichen (und auch gesellschaftsrelevanten) Lernprozesses in den Märchen Anregungen zur Lebenshilfe und zur Selbsterkenntnis sehen. Daß er sich demnach gerade als Buch- und Theaterautor intensiver mit Märchen befaßte, erscheint uns besonders im Hinblick auf das Kindertheater vorbildlich. Denn Paul Maar hat erkannt, daß Märchen wesensmäßig Erzählstücke sind, und er hat fernerhin erkannt, daß das Erzählen ein eigenes 'Medium' mit spezifischen Voraussetzungen bildet. Daraus zog er die Konsequenz, daß sich Märchen nicht auf die Theaterbühne bringen lassen, man aber aus der Beschäftigung mit ihnen lernen und ein neues Stück schreiben kann. Paul Maar geht

zunächst davon aus, daß die Bildersprache der Märchen den Hörer oder Leser zu eigenen inneren Bildern anregt, und er möchte keine vorgefertigten Kulissenbilder diesen entgegensetzen. Insbesondere dann, wenn es sich um bekannte Märchen handelt, lehnt Paul Maar ihre Bühnenaufführung ab, denn die eigenen Assoziationen, die das Publikum ja bereits mitbringt, sollen nicht überlagert werden. Er meint, ein Bühnenmärchen sollte neu sein, sollte die Zuschauer überraschen können, aber dennoch die Struktur der alten Märchen weitgehend wahren:

"Das ist für mein Gefühl die einzige Möglichkeit, mit dem Märchen auf der Bühne umzugehen: erstens muß es ein Stoff sein, den sie ((die Kinder)) nicht schon kennen, so daß sie ganz neu aufnehmen, und zweitens muß man versuchen, auf der Bühne eine Bühnensprache zu finden, die irgendwie dieser Erzählform ((der Märchen)) adäquat ist. Das heißt, es muß auf jeden Fall episches, erzählerisches Theater sein. Ich glaube, man darf hier nicht arbeiten mit so niedlichen Dekorationen, zum Beispiel irgendwelchen Schlößchen mit Fähnchen obendrauf, Zinnen und Fenster gemalt, oder einen bestimmten Wald aufbauen, sondern man muß mit ganz wenigen Symbolen den Raum, den Schauplatz, bestimmen. Es genügt zum Beispiel ein grünes Tuch, und das ist für alle Kinder der Wald, wenn die Schauspieler es schaffen, 'Wald' zu spielen. Und dann besteht für die Kinder die gleiche Möglichkeit, sich einen Wald vorzustellen, gewissermaßen das Fehlende auf der Bühne zu ersetzen wie beim Hören des Märchens." 33)

Die Rezeption durch das Kinderpublikum hat diesen Ansatz des Theatermachers Paul Maar bestätigt: man ließ nach der Aufführung Bilder malen - eine ohnehin dem Märchen sehr angemessene Rezeptions-Verarbeitung, viel besser als das rationale, schulübliche Ausfragen bzw. Abfragen des äußeren Handlungsgeschehens! -; davon erzählt Paul Maar in dem erwähnten Gespräch:

"Es gab eine ganze Reihe von Bildern, das Theater hat auch eine Ausstellung gemacht von den Bildern, die die Kinder gemalt haben. Und es ist auch ganz erstaunlich, wie sie das, was sie gesehen haben, aus-

geschmückt haben. Also sie haben dann wieder beim Malen nicht das gemalt, was wir ihnen in reduzierter Form vorgeführt haben, ... sie haben auch einen riesigen Wald gemalt mit vielen Bäumen, das eine Kind mit Laubbäumen, das andere Kind mit Tannenbäumen, obwohl bei unserer Waldszene hinten nur einfach grüne Tücher hingen und sonst nichts da war. Also sie haben, glaube ich, das akzeptiert und haben in ihrer Fantasie das aufgebaut, und wenn sie das darstellen sollen, wiedergeben sollen, dann haben sie das dargestellt, was sie gewissermaßen innerlich gesehen haben." 34)

Ein weiteres Moment der Märchenhaftigkeit seines Theatermärchens, welches sich an der Rezeption ablesen läßt, ist die intensive Aufmerksamkeit unter den zuschauenden Kindern, die sich bei den Aufführungen immer wieder zeigte. Auch darüber berichtet Paul Maar in diesem Zusammenhang:

"Der Kritiker in der 'Stuttgarter Zeitung' hat z.B. geschrieben, er hätte noch nie in einer Kindertheater-Vorstellung so atemlos gespannt lauschende Kinder gehört, es wäre noch nie so leise und ruhig gewesen; es war also eine andere Art der Aufnahme bei den Kindern, weil sie sonst im Kindertheater ja sehr stark mitgehen und sich beteiligen, rufen, was ja auch sehr positiv ist, so war es hier eine ganz andere Art der Aufnahme, die einen anderen Stellenwert und einen anderen Wert hatte. Die Kinder wußten genau, das, was ihnen gezeigt wird, können sie eigentlich nicht ändern, wie beim Ablauf des normalen Märchens auch, wo sie genau wissen, es wird gut ausgehen, eigentlich ist der Ablauf festgelegt, er unterliegt so einem ganz bestimmten Schema, sie ahnen schon, was kommen wird, und das kommt dann auch. Und so saßen sie da, waren ganz gebannt, ganz gepackt, und man hatte das Gefühl, daß sie auch die Symbole, die das Märchen transportiert, ganz unmittelbar aufnehmen und begreifen." 35)

Damit würde die These bestätigt, daß der Stoff des Märchens unbekannt sein muß, und es scheint ferner, daß Paul Maar für Kinder die richtige Bühnensprache gefunden hat, die gleichzeitig auch dem Spezifischen des Märchens adäquat ist. Der erwähnte Aufführungsstil mit den eher abstrakten Kulissen und Requisiten ist auch im Bezug auf die Personen des Stückes kon-

sequent weitergeführt; so gibt es beispielsweise eine gute und eine böse Königin, sie wird von der gleichen Darstellerin gemimt, trägt aber im einen Fall weiße, im zweiten Fall schwarze Kleidung. In dieser Art sind Farben sehr bewußt eingesetzt, und die Kostüme vermitteln dadurch sinnfällig den jeweiligen Charakter oder Charakterzug der einzelnen Figur, die somit, genau wie im Volksmärchen, zur unpersönlichen, eindimensionalen und flächenhaften Märchenfigur wird.

Wenn wir dem Medium Theater - und hier speziell dem Kindertheater - im Hinblick auf unser Märchen-Thema immanent gerecht werden sollen, so müssen wir einen Blick auf diejenige Vorbereitung werfen, die das konkrete Theaterpublikum des Stückes "Die Reise durch das Schweigen" von den Theatermachern in die Hand bekommen hat: Das "Begleitheft", ein achtunddreißig Seiten umfassendes Heft in Din-A-4-Format und Offset-Druck, mit kartoniertem Einband und ansprechendem Layout (hauptsächlich in Schreibmaschinenschrift, mit unterschiedlichen Typen, die sechunddreißig Seitenzahlen mit sechsunddreißig verschiedenen vignettartigen Umrandungen versehen, durch schwarz-weiß Abbildungen von Photos, Zeichnungen und Scherenschnitten illustiert)[36]. Der Theaterbesucher wird darin von verschiedenen Seiten her mit dem neuen Stück, mit seinem gehaltlichen Hintergrund sowie seiner Theaterrealisation vertraut gemacht. Der erwähnte "Arbeitskreis 'Kindertheater' der Württembergischen Landesbühne Esslingen" bietet dem erwartungsvollen - oder auch nachbereitenden - Zuschauer offene Karten an: er begründet, warum er Märchen heute noch immer wertvoll findet, worin das Wesen der Märchen liegt, bietet auch die gegen das Märchen geführte Kritik sowie eine dialogisierte Märchendiskussion ("Herr

Pro" und "Herr Kontra" disputieren) an; er offeriert Einblicke in das Werkstattgeschehen des Theaters: die eigenen Vorüberlegungen und Zielsetzungen, die Entstehung des Stückes, die "theatralischen Mittel", ihre jeweilige Bedeutung sowie auch ihre Konstruktion und druckt schließlich Märchen und Märchenhaftes aus der Literatur ab: Novalis, "Hyazinth und Rosenblütchen"; Brüder Grimm, "Die drei Sprachen" und "Das Rätsel"; Bertolt Brecht, "Märchen"; Ödön von Horvath, "Das Märchen in unserer Zeit". Selbst eine ausführliche Liste mit Primär- und Sekundärliteratur fehlt nicht.

Im Vorwort des Heftes wird der Gegenwartsbezug des Märchens, sein Vorbildcharakter für dieses Bühnenmärchen, sein Platz innerhalb der Zielsetzung dieses Kindertheaters sowie der Sinn des Begleitheftes selbst knapp umrissen und damit transparent gemacht[37]. Durch diese zur Vor- und Nachbereitung gedachte Begleitlektüre wird das Bühnenmärchen zu etwas die konkrete Aufführung Überdauerndem. Die explizite Zielsetzung, emanzipatorisches Kindertheater machen zu wollen, wird bis ins Detail offengelegt: der Zuschauer ist somit in der Lage, selbständig weiterzuarbeiten, das Bühnenmärchen kann ihm eine lebendige Anregung werden. Dies gilt sowohl für das Kind, das unmittelbar durch die Art der Bühnensprache zu aktiver Rezeption veranlaßt wird, als auch für den Erwachsenen, dem die freie Wahl gelassen wird, sich von dem Stück, seiner Inszenierung sowie der offen informierenden Begleitlektüre anregen zu lassen oder nicht. Wir werden im Zusammenhang mit weiteren Medienspezifika auf dieses Begleitheft zurückkommen.

4.3.2. Ein Theatermärchen über die Sprache

Ein Theatermärchen zeichnet sich dadurch aus, daß es Wesenszüge des Märchens in eine adäquate Theatersprache zu übersetzen vermag. Dies soll im Folgenden anhand von verschiedenen Details gezeigt werden. Doch zuvor zum Verlauf des Stückes:
Ein König und eine Königin sind überglücklich über ihren ersten Sohn. Aber eine böse Fee gönnt ihnen das Glück nicht, denn sie will selber Königin sein. So läßt sie die Königin im Brunnen verschwinden, nimmt ihre Gestalt an und wird selber Königin. Der einzige Zeuge dieser Untat ist das kleine Kind. Aus Furcht vor einem möglichen späteren Verrat belegt es die Fee mit einem Fluch; es wird stumm. Der stumme Prinz wächst heran, doch an seinem vierzehnten Geburtstag erscheint seine wahre Mutter aus dem Brunnen, erinnert ihn an jene Untat und fordert ihn auf, allen die Wahrheit zu sagen, die ja nur er alleine kennt. Also muß er seine Sprache wiederfinden. Er macht sich mutig auf den Weg und tritt seine Reise durch eine fremde Welt an. Dort muß er schwere Prüfungen bestehen, doch es gibt Tiere, die ihm helfen, ihm Hinweise und Geschenke geben. Auf diese Weise gelingt es ihm, durch den Wald bis zum Fluß zu kommen, den Fluß bis zum anderen Ufer zu durchqueren, dort durch das ihn überraschende "wüste Land" mit seiner unsäglichen Hitze zu gelangen und auf dem Rücken eines Adlers die Berge zu überqueren. So hat er die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft durchwandert und gelangt ins "Niemand-Land", das Reich der Schatten. Dort herrscht sein größter Feind, der schwarze Prinz, sein eigener Schatten. Es gelingt ihm unter äußerstem Kraftaufwand, diesen zu besiegen, um durch die "dritte Türe" gelangen zu können, die ihn zur Prinzessin führt: zu der einzigen, die seinen Namen kennt. Als er seinen Namen erfährt, vermag er wieder zu sprechen. Nun kehrt er mit der

Prinzessin - der einstigen Schloßmagd - nach Hause zurück. Er kann jetzt allen die Wahrheit verkünden, seine richtige Mutter entzaubern und die böse Fee bestrafen. "Als feiner junger Herr, doch stumm, hatte er die Reise begonnen. Barfuß und in Fetzen - doch sprechend - wird er mit der Prinzessin den Thron besteigen." [38]

Das Stück ist in sieben Akte und einundzwanzig Szenen wie folgt unterteilt:

Erster Akt,
Die Erzählung

Zweiter Akt,
Das Schloß,
- erste Szene - Thronsaal
- zweite Szene - Brunnen vor dem Schloß
- dritte Szene - Brunnen vor dem Schloß

Dritter Akt,
Der Wald,
- erste Szene - Im Wald
- zweite Szene - Im Wald
- dritte Szene - Im Wald
- vierte Szene - Die Höhle
- fünfte Szene - Wald und Sturm
- sechste Szene - Im Wald, am Ufer des Flusses
- siebte Szene - Der Fluß

Vierter Akt,
Das wüste Land,
- erste Szene - Die Spinne
- zweite Szene - Am Rand der Wüste
- dritte Szene - In der Wüste

Pause

- vierte Szene - In der Wüste
- fünfte Szene - Flug und Sturm

Fünfter Akt,
Im Niemand-Land,
- erste Szene - Schwarze, leere Gegend
- zweite Szene - Die erste Tür
- dritte Szene - Die zweite Tür
- vierte Szene - Die dritte Tür

Sechster Akt,
Im Schloß,
- erste Szene - Am Brunnen
- zweite Szene - Thronsaal

Siebter Akt,
Die Erzählung

Die Figuren und ihre Besetzung werden folgendermaßen angegeben [39]:

"1. Schauspielerin: (Die alte Frau)	Alte Amme Schildkröte
2. Schauspielerin: (Die Frau)	Weiße Königin Schwarze Königin Waldfrau
3. Schauspielerin: (Das Mädchen)	Magd Unke Prinzessin
1. Schauspieler:	König Fährmann Teil des dreiköpfigen Wesens Adler
2. Schauspieler:	Der Stumme Prinz
3. Schauspieler:	Diener der Schwarzen Königin Der Schwarze Prinz Teil des dreiköpfigen Wesens
4. Schauspieler:	Schnurz Wildes Tier Teil des dreiköpfigen Wesens

Die Böse Fee, die in der ersten Szene stumm und tief verschleiert auftritt, kann z.B. von der 3. Schauspielerin, aber auch von einem der Schauspieler gespielt werden, die in dieser Szene nicht auf der Bühne sind."

Das Theatermärchen:

Daß sich ein Märchen nicht in der Handlung erschöpft, ist inzwischen eine triviale Aussage; vielmehr gehört zum Wesen des Märchens der Erzählcharakter, seine spezifische Erzählsprache. Dementsprechend bedarf ein Theatermärchen der erzählenden Theatersprache - und wie das traditionelle Märchen sein Wesen erst in der Kommunikationssituation des Märchenerzählens zu entfalten vermag, so läßt sich der Charakter des Bühnen- oder Theatermärchens nur in einer konkreten Aufführung erschließen. Wir können daher an dieser Stelle lediglich einige Elemente herausgreifen, die zum Wesen des Bühnenmärchens beitragen.

Gemäß der von Max Lüthi entwickelten Kategorien lassen sich verschiedene Stilmerkmale des Märchens auch hier aufzeigen [40]. So treten beispielsweise folgende typische Elemente des Märchens auf: König und Königin, Prinz und Prinzessin, Magd und Amme (sie schafft gleichzeitig als "Rahmenfigur" Verbindung zum Märchenerzählen und tritt im ersten und letzten Akt, genannt: "Die Erzählung" sowie in der dritten Szene des zweiten Aktes auf: sie schickt den Prinzen auf die Reise, bringt also die Erzählung in Gang), böse Fee mit Zauberkraft, Wald, Schloß, die vier Elemente, sprechende Tiere (Schildkröte, Unke, Adler, dreiköpfiges Tierwesen, Schnurz, wildes Tier). Die Kontrastierung von Gegensätzen: schwarzer Prinz zum Prinzen, schwarze Königin - alias böse Fee - zur weißen Königin - alias Gute Mutter - , Licht und Schatten als Aussage(gut-böse), nicht nur als zwangsläufiges Bühnenmittel (der Schwarze Prinz symbolisiert den eigenen Schatten des Prinzen).

Der typische Ablauf einer Märchenerzählung mit Spannung und Entspannung, Erwartung und Erfüllung: der große Spannungsbogen ist des Prinzen Suche nach seiner Sprache, initiiert durch die Erscheinung seiner richtigen Mutter und deren Aufforderung, die Wahrheit zu verbreiten; auf diesen Reisen gibt es verschiedene Etappen, die sich sukzessive nach einer jeweils gelösten Aufgabe zeigen: die Amme entläßt den Prinzen durch eine "Türe im Schloß, die noch nie jemand geöffnet hat ... in einen großen, dichten Wald" [41]; von Schildkröte und Schnurz wird er durch den Wald geleitet, er und Schnurz durch die Unke vor der verkleideten schwarzen Königin gerettet, vom Fährmann über den Fluß gesetzt und vor der Spinne gewarnt, die Spinne vermag er schließlich selbst mit Hilfe seiner Flöte zu zähmen - und schon erscheint wieder die weiße Königin mit einem

wichtigen Rat für seinen weiteren Weg: um die richtige Richtung zu finden, solle er seinen Schatten immer h i n t e r sich lassen. Hier wird durch die Pause im Stück auch eine gewisse "Verschnaufpause" für die Spannung-Entspannungsbögen eingelegt. Dann folgen weitere Hindernisse: das dreiköpfige Tier (mit Adler-,Löwen-und Kamelkopf) stellt drei Rätsel, die der Prinz lösen muß, um weiter zu kommen; nach dem dritten gelösten Rätsel bietet ihm der Adler seine Hilfe an und trägt ihn über die Berge des "wüsten Landes" ins "Niemand-Land", wo ihn nun die Schildkröte empfängt und für die letzten drei Aufgaben, die schwersten, rüstet, welche er schließlich glücklich zu überwinden vermag. Auch die märchentypische Dreizahl tritt häufig auf: der Prinz bekommt zum vierzehnten Geburtstag drei Geschenke von der Königin, es folgen drei Szenen "Im Wald", "drei Tage in der Wüste" [42], das dreiköpfige Tier, drei Rätsel, drei Türen, u.s.w. Darin liegt auch das Prinzip der Wiederholung, der rhythmischen Wiederkehr von Ähnlichem im Aufbau des Märchens.

Das Märchen zeichnet Extreme: der Held ist ein Königssohn, er beginnt seine Reise reich ausgestattet und kehrt doch bar seiner Insignien zurück, jedoch ist aus dem stummen Prinzen Prinz Atman geworden. Diese zentrale Verwandlung geschieht mit einem Schlag, nicht allmählich (die sogenannten 'Wunder' im Märchen, die aber doch nur Auswirkungen vorangegangener, folgerichtiger Vorgänge sind - hier also die Folge der überstandenen Reise): die Magd nennt ihm seinen Namen - und er kann sprechen; er nennt nun ihren Namen - und sie ist die erlöste Prinzessin im weißen Kleid; dementsprechend geschehen auch alle anderen Wandlungen schlagartig: die schwarze Königin nimmt die Gestalt der weißen an, aus dem Brunnen fließt Milch statt Wasser, aus dem dreiköpfigen

Tier wird der Adler als Helfer, u.s.w.

Das optisch Klare und Scharfe im Märchen finden wir nicht nur in den Attributen aus Metall (Kette, Ring, Schlüssel, Schwert des Adlers), aus Glas (Spiegel) oder in Dingen wie der Schüssel, der Feder oder der vieldeutigen Flöte wieder, es wird sogar in einer gelungenen Synthese zwischen dem Medium Theater und diesem Märchen-Wesenszug thematisiert: der Schatten; er versinnbildlicht optisch das, was akustisch dem Schweigen entspricht und was der Prinz hinter sich zu lassen hat, will er zu seiner Identität - zu seiner Sprache also - finden; ist das Schweigen die Sprachlosigkeit, so ist der Schatten die Lichtlosigkeit. Der Schatten zeigt auch, daß die Redensart "man muß über seinen Schatten springen" unnatürlich und falsch ist, denn wer zum Licht gelangen will, dem Licht entgegengeht (hier: der weißen, hellen Welt im Gegensatz zu der schwarzen, dunklen Welt), der muß seinen Schatten h i n t e r sich lassen; mit dem Schatten sind also durchaus auch charakterliche 'Schattenseiten' angesprochen, die für die eigene Reifung überwunden werden müssen.

Selbst die Formelhaftigkeit des Märchens läßt sich in diesem Stück wiederfinden: die Amme beginnt ihre Erzählung - dem "es war einmal" nachempfunden - mit: "Vor mehr als tausend Jahren stand einmal am Rand eines dunklen Waldes ein großes Schloß..." [43] und sagt am Ende: "Alle lebten noch viele Jahre glücklich und zufrieden. Und als der König und die Königin alt geworden waren und starben, nahmen Prinz Atman und Prinzessin Tau der Rose ihren Platz auf dem Thron ein. Sie waren nun selbst König und Königin. Und als die beiden ein Kind bekamen, war ihr

Glück vollkommen."[44] Auch der Schluß hat diesen formelhaften Charakter wie etwa "...und lebten glücklich immerdar", wobei sich durch ihn die Fabel zu einem Ring mit dem Anfang verbindet; dadurch erhält sie eine gewisse Allgemeingültigkeit, wie sie dem Märchen ja eigen ist. Formelhaft sind auch die Verse und Sprüche: die "schwarze Taufe", die Verzauberung des Prinzen durch die schwarze Königin:

"Mond und Sterne sind verschwunden.
Dunkle Mächte, bleibet hier!
Diese Zunge sei gebunden,
und das Kind gehöre mir!

Niemand wird die Blumen sehen,
die nur nachts gewachsen sind.
Damit sei es nun versehen,
dieses namenlose Kind!

Beim Verstreuen dieser Samen
bleibst du stumm und ohne Namen!"[45];

oder die Übergabe der Schüssel durch die Unke - dieser Spruch wird am Ende der dritten Szene des vierten Aktes (unmittelbar vor der Pause also) wiedererinnernd von der weißen Mutter dem Prinzen nochmals gesagt:

"Was du mir gegeben,
werde ich dir geben.
Wie du mir's gegeben,
werde ich dir's geben![46];

auch die drei Rätsel des dreiköpfigen Tieres sind in dieser Art (mit wechselnden Reimschemata versehene Verse) und in unterschiedlichen Längen gefaßt. In drei entscheidenden Stellen also tauchen solche Verse auf: zur Schaffung der Ausgangs-Notlage des Märchenhelden durch den Fluch, bei der Übergabe der Schüssel (zweimal durch Wiederholung) als entscheidende Hilfen und schließlich bei der dreimaligen Nennung der Rätsel, die der Prinz - ganz auf sich gestellt - zu lösen hat, um ans Ziel zu gelangen.

Zum klaren, abstrakten, stilisierenden Stil des Märchens gehören auch reine, klare Farben. Das Märchen zeichnet mit Eindeutigkeit, es benennt anstatt zu beschreiben. Unser Bühnenmärchen setzt dies in der Farbenwahl der Kostüme und der Kulissen ins Theatralische um: gut = weiß, böse = schwarz, rot = Blut (ein rotes Tuch verschlingt die falsche Königin) oder auch: rot = Königswürde (der König trägt einen roten Mantel), blaue Bänder für Wasser; die vier Kulissen werden nur durch Farben hergestellt: so wird der Wald durch grüne Tücher stilisiert und damit symbolisiert, das Schloß durch weiße Wände, die Wüste durch gelbe Tücher, das Reich der Schatten durch schwarze Rück- und Seitenwände. Im Vorwort zu dem veröffentlichten Theaterstück beschreibt Paul Maar selbst Anleitungen zur Aufführungspraxis; damit gibt er gleichzeitig dem Buchleser Hilfen zur Hand, die aus dem Drehbuch alleine nicht zu entnehmen wären und die gleichzeitig das Wesen dieses Bühnenmärchens deutlicher werden lassen:

"Wenn man sich, dem Märchenprinzip folgend, zwangsläufig für eine Schwarzweißdarstellung der Figuren entscheiden muß (gute Mutter - böse Mutter), sollte man das auch bildlich nehmen: Die gute Mutter wird nur weiße, die böse nur schwarze Kleider tragen. Keine Verzierungen sind nötig, keine Verschönung, keine Ornamente, die Farben werden eine viel deutlichere Sprache sprechen.
(Zweckmäßigerweise wird die Darstellerin der Königin das weiße Kleid über dem schwarzen tragen, durch Klettband verschlossen, damit - im Brunnen - ein blitzschneller Kleiderwechsel möglich ist.)
Wie die Kleider der guten und der bösen Mutter in allen Details identisch sind und sich nur durch die Farbe unterscheiden, so unterscheiden sich auch die Kleider des Stummen und des Schwarzen Prinzen nur durch die Farbe: weiß und schwarz. Beide tragen leichte Stiefel, Hose ohne Gürtel und weites Hemd. Der Schwarze Prinz trägt einen weiten, schwarzen Mantel. Da der Stumme Prinz seinen Mantel von der bösen Königin bekommt, kann dieser nicht weiß sein, er ist dunkelblau.
Der König ist weiß gekleidet wie sein Sohn und trägt

einen roten Mantel.
Die Amme trägt braungraue Kleider aus solidem Wollstoff, Kopftuch.
Die Waldfrau mummt sich in erdfarbene Umhänge, die sie so verhüllen, daß ihr Gesicht nicht zu erkennen ist.
Die Magd trägt über ihrem weißen Kleid einen mantelartigen Umhang aus dem gleichen grünen Stoff, den später die Unke tragen wird.
Mit Ausnahme des Fährmannes und des Schnurz tragen alle Figuren, die der Prinz in der 'anderen Welt' trifft, Masken. Der Fährmann ist der klassische Fährmann der Mythologie und vieler Märchen, er ist in dunkles Grau gekleidet. ...
Die Masken, die die anderen Figuren der 'Zwischenwelt' tragen, sind Vollmasken, die z.T. noch die Schultern bedecken. Es sollen keine naturalistischen Tiermasken sein, viel wichtiger ist ihre symbolhafte Bedeutung. Beispiel: der Adler. Der Adler ist ein so wichtiges Symbol, daß es kaum einen Mythos gibt, wo er nicht die höchsten Götter und größten Helden begleitet oder sie repräsentiert. ... Überall in der Welt schmückten und schmücken sich Könige, Feldherren, Präsidenten, Häuptlinge und Schamanen mit den Merkmalen des Adlers, um sich dessen Kräfte anzueignen. Die Maske des Adlers sollte diese Bedeutung, diese Macht und diese Kraft ausstrahlen. Mächtig und würdevoll wie die Tiergötter mit Menschenleib auf ägyptischen und babylonischen Darstellungen. Die Schildkröte hat die Farbe der Erde, ist uralt, zeitlos und verwittert. Die Darstellerin der Schildkröte trägt eine Vollmaske und liegt auf einem fahrbaren Gestell, über das der gewölbte, stabile Rückenpanzer gesteckt ist. Sie bewegt sich, indem sie sich, wie eine richtige Schildkröte, mit Händen und Füßen am Boden abstößt. Wenn sie die Amme spielt, trägt sie fingerlose Wollhandschuhe und Schnürstiefel. Diese Handschuhe und Schnürstiefel trägt auch die Schildkröte, damit ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen Amme und Schildkröte hergestellt wird." 47)

Damit werden Charaktere wie Schauplätze benannt ohne sie zu beschreiben ("ohne Ornamente"); obwohl dies hier in der Bühnensprache geschieht, ist auf sie die Feststellung Max Lüthis zu übertragen :

"So befolgt das Volksmärchen die Regel epischer Erzählung, die Lessing von Homer abgelesen hat: Einheit des Beiwortes, Darstellung der Wirkung der Schönheit, nicht Beschreibung des Schönen. Und wenn Lessing von Verwandlung des Ruhenden in Bewegung, des Koexistenten in Sukzessives spricht: Das Märchen liebt es, Eigenschaften in Handlung zu übersetzen. Statt daß es sagt: 'der jüngste Sohn hat ein mitleidiges Herz', erzählt es einfach, wie er sein Brot mit einem alten Mann teilt." 48)

Ein weiteres Stilelement benennt Lüthi mit "Sublimierung". Was er darunter versteht, können wir auch in unserem Bühnenmärchen vorfinden:

"Die unsichtbare Dimension des Innerseelischen fehlt im Märchen. Man darf sagen, daß es alles Innere in Äußeres übersetze, alles im dunklen Raum der Seele Verborgene ins Sichtbare verwandle. ...
Nur die Handlung wird gegeben, das Seelische wird nicht dargestellt. Deshalb wirken auch die scheinbar grausamen Strafen nicht wirklich grausig. Die sie erleidenden sind Figuren, nicht lebendige Menschen, und ihre Qualen werden so wenig ausgemalt wie alles andere im Märchen. ... Das entspricht genau seiner ((=des Märchens)) Behandlung des Magischen. So viele jenseitige Figuren das Märchen auch auftreten läßt, der Hauch des Gespenstischen ist nicht da, ganz im Gegensatz zur Volkssage ... Es kennt auch die Zeit, die Geschichte nicht. An die Stelle von Raum und Zeit tritt Wesentlichkeit." 49)

Obwohl sich Theater in Raum und Zeit abspielt, vermochten die Autoren unseres Bühnenmärchens dennoch den Märchencharakter umzusetzen. Dazu trägt das Thema des Stückes bei: es geht um die Sprache. Sprache, selbst ein theatralisches Mittel, wird zugleich Gegenstand der Aussage. Ihre Bedeutung für die menschliche Reife, für die Identität einer Persönlichkeit sowie ihr diesseitiges Dasein wird erst durch ihr Verlustiggehen zu Tage gebracht: benannt. Dabei werden die theatralischen Mittel bis ins äusserste erschöpft: zum einen durch das Attribut der Flöte, vermittels derer der stumme Prinz Laute von sich zu geben vermag; da es sich dabei um musikalische Laute handelt, spricht er implizit damit

eine Sprache der Seele (Musik als unmittelbar Seele und Geist ansprechend kann zu Recht vorausgesetzt werden). Zum anderen durch die Pantomime, mit der sich der Prinz verständigen muß. Beide Elemente werden im vierten Akt in der Spinnen-Szene zu einem Höhepunkt zusammengeführt: der Prinz gerät in die gefährlichen, unsichtbaren Fäden der Spinne. Das Symbol für Schicksalsfäden, für Gedankenfäden und karmische Bindungen legt sich dabei nahe. Aus dieser Gefahr kann er nur seelisch-geistig entkommen, sein Seelenzustand allein kann ihn retten. Und dieser drückt sich nun in seinem Flötenspiel aus, mit Hilfe dessen er den Tönen der Spinne (auch sie äußert sich in Tönen, ertrifft sie auf gleicher "Sinnes"-Ebene) begegnen, diese schließlich beherrschen und die Spinne unschädlich machen kann. Die seelische Stärke des Märchenhelden wird so zur nach außen verlegten Tat in spezifischer Bühnen-Erzählsprache (entsprechend besteht im gedruckten Drehbuch diese Szene nur aus Regieanweisungen!) - ein beispielhaftes Stück Theatermärchen. Wenn Lüthi sagte, daß das Märchen "alles im dunklen Raum der Seele Verborgene ins Sichtbare wandle", so signalisiert unser Stück bereits in seinem Titel, daß es diesen Wesenszug des Märchens erkannt und verarbeitet hat: die "Reise" steht für das Bild eines inneren Weges, eines Reifungsprozesses, denn sie geht "durch das Schweigen", durch dunkle psychische Regionen; diese Regionen aber erreicht der Held nicht unmittelbar nach seinem Entschluß, sich auf die Suche nach seiner Sprache zu begeben (dieser Entschluß selbst wird im Stück wiederum fast wie eine Gesetzmäßigkeit vorgeführt: ab dem Eintritt in die Pubertät entfaltet sich die Suche nach der eigenen Identität eines Heranwachsenden), er muß zu-

erst die verschiedensten Schichten (hier Landschaften, genauer besehen, aber auch: die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft) sieghaft überwinden und noch immer von dem inneren Suchdrang getragen sein, bis er, der Stumme, dem Schwarzen, seinem eigenen Schatten gegenübersteht und in dem Moment äußerster Verzweiflung sein Ich (sein durch das Licht reflektiertes Spiegel-Bild) und seine Sprache wiederfindet: in einer Art Ur-Schrei, dem symmetrisch der Todesschrei des Schwarzen entspricht:

"Lichtreflex im Spiegel. Die ganze Kraft der Verzweiflung bricht aus ihm heraus, entlädt sich in einem lauten, furchtbaren Schrei. Mit diesem Schrei wendet er sich seinem Gegener zu und hält ihm den Spiegel vor. Wie vom Blitz gefällt stürzt der Schwarze Prinz zu Boden. Sein Todesschrei klingt wie das Echo des Lebensschreis des Prinzen."[50]

so lauten die Regieanweisungen am Ende des fünften Aktes.

Außer der Beleuchtung - hier hat das Licht, wie gezeigt wurde, außerdem eine eigene Aussage - spielen schließlich die verwendeten Geräusche noch eine wichtige Rolle für die Bühnenaufführung. Die Bedeutung der Flöte wurde bereits erwähnt, sie wird im zweiten, vierten und siebten Akt (zu Anfang, Mitte und Ende des Stückes also) eingesetzt und signalisiert existenzielle Situationen, in denen sich der Prinz nach außen wenden muß:

Akt 2, Szene 2: Flötenmelodie wie die Eingangsmelodie

Akt 4, Szene 1: "Mit der einen, noch freien Hand gelingt es ihm, seine Flöte herauszuziehen, er führt sie zum Mund, spielt die gleiche Melodie, die er von der Spinne hört. Die Spinnenbeine erstarren, die Spinne verharrt lauschend. Die Spinne ändert ihre Melodie, der Prinz antwortet. Es entwikkelt sich ein Dialog zwischen Flöte und Spinne. Die Flöte übernimmt die Führung. Jetzt erzeugt die Spinne

als Antwort die Töne, die sie von der Flöte hört. Der Prinz spielt eine ruhige, besänftigende Tonfolge. Die Spinne ist besänftigt, zieht sich zurück. Der Prinz spielt noch einmal die Tonfolge, die Spinne antwortet leise, schläfrig, schon ganz sanft. ..."

Szene 2: "Er versucht sich bemerkbar zu machen, nimmt seine Flöte und spielt einige Töne, wie ein 'Ich bin es!'"

Szene 3: "Er setzt die Flöte an die Lippe und spielt die Melodie der Guten Mutter."

Akt 7: "Der Prinz setzt die Flöte an den Mund und beginnt, die Melodie der Guten Mutter zu spielen."

Am Anfang und Ende des Stückes wird untermalende Musik, zur Ergänzung der Kulissen also, gespielt:

Akt 1: "Mittelalterliche Musik"
"Wiegenlied" (wird von der Königin gesungen, wie die Eingangsmelodie, ist also die 'Melodie der Guten Mutter')

Akt 2, Szene 1: "Höfisch-feierliche Musik"

Akt 6, Szene 1: "Schloßmusik"

Akt 7: "Die Anfangsmusik erklingt"."Im Dunkel endet die Musik." (Es wird also buchstäblich ein Nach-Klang am Ende des Stückes angeboten.)

Außer dem dreimaligen "Knarren einer schweren Tür" in der zweiten, dritten und vierten Szene des fünften Aktes kommen nur noch Natur-Geräusche vor. Sie bilden sowohl eine akustische Kulisse, unterstützen die Charakterisierung der Figuren (zum Beispiel in der dritten und vierten Szene des dritten Aktes oder im fünften Akt, zweite Szene) oder präludieren die Handlung (wie etwa in der fünften Szene des dritten Aktes: Gefahr wird durch sich steigernden Donner signalisiert). Im einzelnen gibt es:

Akt 3, Szene 1: "Waldgeräusche. Zum Vogelgezwitscher kommen auch undefinierbare, gefährlich klingende Tierlaute"

Szene 3: "Vogelstimmen. ...die ersten Nachtvögel sind zu hören, fernes Wolfsgeheul. Er ((Schnurz)) lauscht im Vordergrund schwärmerisch dem Heulen der Wölfe. ..."

Szene 4: "Man hört ein Quaken. ...da hört man zum zweiten Mal ein Quaken. ... Donner."

Szene 5: "Donner. Ein zweiter Donner, schon näher. Dritter Donner, laut. ... Gewitter, Sturmgeräusche, sich schnell steigernd. Regen- und Sturmgeräusche entfernen sich schnell.

Akt 4, Szene 4: "Windgeräusche"

Szene 5: "Windgeräusche. Die Windgeräusche werden heftiger. Sturmgeräusche. Die Sturmgeräusche steigern sich. Krachende Donner."

Akt 5, Szene 2: "da stürzt unter gräßlichem Knurren ein wildes Tier " hervor.

In der zweiten Szene des dritten Aktes wird schließlich des Prinzen Stummheit nacherlebbar ausgespielt, so daß der Zuschauer nicht nur durch die zwangsläufige Pantomime, sondern sogar durch das akustische Moment des Schweigens in dieser Szene "Stille" erlebt:

"Schildkröte: Nicht du! Der andere, der immer stumm ist.
Schnurz: Warum stumm?
Schildkröte: Weil du Schwätzer ihm keine Zeit zum Reden gelassen hast. Jetzt bist d u einmal stumm, dann wird e r reden!
Schnurz und Schildkröte sind mucksmäuschenstill und lauschen. Der Prinz versucht ihnen vergeblich klarzumachen, daß er nicht reden kann. Nach einer Pause des Schweigens:
Schnurz: Hörst du was?
Schildkröte: Nein. Und du?
Schnurz: Auch nichts.
Schildkröte: Er ist wirklich stumm."

4.3.3. Die Verbindung von Märchenadäquatheit mit Medienspezifik am Beispiel des Kindertheaters

> "Wenn man sich am Theater ernsthaft für die Form des Märchens interessiert, muß man in dieser Form neue Geschichten erfinden und sie direkt für die Bühne schreiben. So entstand unser Stück." 51)

In diesem Motto Paul Maars und Mauro Guindanis steckt die Antwort auf die generelle Frage, wie mit Märchen auf der Bühne und in den Medien umgegangen werden sollte. Deshalb reflektieren wir am Beispiel dieses Bühnenmärchens die Möglichkeiten, die hier für die Verbindung von Märchenadäquatheit mit Medienspezifik praktiziert wurden.

Das neuere Kindertheater hatte und hat sich zum Ziel gesetzt, auf der Bühne das Geschehen des täglichen Lebens aus der Sicht von Kindern und seine Veränderungsmöglichkeiten darzustellen, wobei für das Finden von Lösungen und Auswegen das Kinderpublikum zu aktiver Mitarbeit oftmals miteinbezogen wird. Kindertheater soll auch die 'Phantasie' anregen, soll Spaß und Freude bereiten, Träume und Utopien ermöglichen - "dabei aber seinen Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht ignorieren sondern produktiv umsetzen." 52) Doch inzwischen ist man dabei zu erkennen, daß emanzipatorisches Kindertheater (zu dem sich auch die Autoren unseres Beispielstückes bekennen) nicht nur etwas mit sozialer 'Realität' zu tun hat, sondern auch mit Fragen der eigenen Identität des Kindes, des eigenen Reifungsprozesses, des Hineinwachsens in die Umwelt und in die Erwachsenenwelt.

Mit dieser neuen Wendung ging in jüngster Zeit eine andere Entwicklung parallel einher, nämlich die hier schon mehrfach beschriebene Entdeckung, daß Märchen vielschichtiger sind und mehr Dimensionen besitzen, als die Kritik bis noch vor wenigen Jahren hatte zulassen können: das Märchen vollzieht Prozesse einer inneren Realität miterlebbar nach, es transportiert lebendige Erfahrung. Beide Entwicklungsstränge mußten nun für Kindertheater-Macher in dieser Frage kulminieren:

"Wie kann ich ein Märchen inszenieren, wo die materielle Wirklichkeit des Theaters (die Körper und Stimmen der Schauspieler, das Bühnenbild, der Raum) den Zuschauer tiefer in die Strukturen des gespielten Märchens eindringen läßt, also eine andere Darstellungsweise zu finden, die dem archaischen, bildhaften und assoziativen Charakter des Märchens gerecht wird." 53)

Damit beginnt eine neue Ära des Bühnenmärchens. Sie soll die zu Recht scharf kritisierte Gepflogenheit des Weihnachtsmärchens endlich tilgen helfen, die noch immer an handlungsorientiertem Unterhaltungswert, der sich kommerziell ausschlachten ließ, festgehalten hatte, wie R. Haas beschreibt:

"Da an so einem Originalmärchen nicht viel dran war an Handlung, galt es, sie auszuschreiben, die einzelnen Stadien der Geschichten zu opulenten Szenen zu machen, neue Figuren zu finden. Von (zum Beispiel) einem Prinzessin-Prinz-Pärchen, dem unversehens die...'Bremer Stadtmusikanten'zu keuschem Waldliebesglück helfen (so gesehen in Mainz 1977) bis zur solidarischen Tiergemeinschaft im Wald, die dem 'Rotkäppchen' gegen den bösen Wolf beistehen (so gesehen in Marburg 1977) oder den armen Schustern, die die morbide Hofgesellschaft in 'Des Kaisers neuen Kleidern' entlarven. Handlungsfüllend oder mit löblicher didaktischer Absicht - aber mit der Intention der Märchen hat das wenig gemein." 54)

Der hier etwas unglücklich als "Intention" bezeichnete Gehalt des Märchens (Märchen sind wesensmäßig absichtslos) liegt meist verschlüsselt in ihrem Symbolgehalt. Dieser ist allerdings nicht nur

Psychoanalytikern zugänglich (die vielleicht noch eher der Gefahr unterliegen, Verifikationen ihrer manchmal apriorischen Theorien zu suchen), sondern jedermann, der sich mit ihm auseinandersetzt.

"So liegt also einzig und allein in der Analyse der symbolischen Sprache des Märchens der Schlüssel zum Verständnis seines Gehaltes und in diesem der Schlüssel zur Bühnengestalt.
Das ist keine Arbeit zur linken Hand. Es bedarf der Kenntnis oder der Erfahrung der ästhetischen Flexibilität des Kinderpublikums, um die heutzutage aussagestärkste Gestalt oder Handlung für das jeweilige Symbol zu finden. Wodurch ist ein König zu charakterisieren, ein Zauberer, eine Stiefmutter usw.? Wenn die Figuren durch Projektion des Helden der Geschichte entstehen (also die Stiefmutter durch das subjektive Empfinden, nicht richtig, wie von einer richtigen Mutter versorgt zu werden, und die Hexe als wütende Gegenwehr, Abwehr dieses Zustandes), müssen sie so allgemein wie im besonderen erkennbar gemacht werden, sie sind individuell durch diese Projektion und kategorial als Typen zugleich - eine im Stil des 17. Jahrhunderts gewandete Dame als Stiefmutter des Schneewittchens wäre kaum eine Aussage." 55)

Unser Bühnenmärchen zeigt in beispielhafter Weise, wie die Erkenntnisse über Wesen und Gehalt des Märchens umgesetzt werden können. Mit obiger Bemerkung, daß dies "keine Arbeit zur linken Hand" sein kann, wollen wir nochmals auf die zu Beginn dieses Kapitels angedeuteten ökonomischen Bedingungen zurückkommen, die die Qualität solcher Theaterarbeit bedingen, und die üblicherweise dem Kindertheater versagt bleiben: ein entsprechendes künstlerisches Potential an Regie, an Schauspielern und an Ausstattung. Der viel zu niedrig gewertete Status der Kinder führt im allgemeinen offenbar dazu, daß Regisseure und Intendanten allzu wenig Reputation erhalten, um sich des Kindertheaters annehmen zu können. Wenn man nur einen Teil desjenigen Respekts, den man Opernaufführungen in Form von Höchstgagen, künstlerischen Höchstleistungen und Renommée zollt, dem Kinderthea-

ter zukommen ließe, so gäbe es diese Misere längst nicht mehr.

"... Ideologie hin, Kindertheater her - der Umstand besteht, daß jeder Indendant für einen Starsänger eine Abendgage von Tausenden gibt, wenn er sie hat, und sich jeder Sänger anstrengen wird, sein Talent zu strapazieren, um sich diese Tausende zu verdienen. Ebenso mit Regisseuren, Bühnenbildnern. Etwas von diesem offenbar höchst wirksamen Mechanismus fehlt in Sachen Kindertheater." 56)

Dennoch: 'Was möglich ist, wenn...' zeigt unser Bühnenmärchen-Beispiel "Die Reise durch das Schweigen".

Die Autoren führen ihre Reflexion über die theatralischen Mittel offen und legen sie dem erwachsenen Publikum in dem oben beschriebenen Begleitheft vor. Damit ermöglichen sie nicht nur eine intensivere Rezeption dieses erwachsenen Zuschauers, sondern nehmen ihn gleichzeitig als den die Kinder Begleitenden ernst: indem sie ihm ihre Intentionen darlegen, kann er (beispielsweise als Lehrer, Elternteil oder Erzieher) auch die kindliche Rezeption unterstützen, Fragen beantworten, eigene Auseinandersetzung anbieten. Damit haben wir bereits ein erstes Medienspezifikum des Kindertheaters genannt, nämlich die Einbeziehung des Publikums durch Offenlegung der Dramaturgie. Daß das eigentliche Zielpublikum, die Kinder, bei diesem Stück nicht äußerlich aktiv in die Handlung miteinbezogen werden - wie es sonst bei emanzipatorischem Kindertheater häufig praktiziert wird - liegt wiederum am Märchencharakter des Stücks: wie Paul Maar in dem oben zitierten Gespräch selbst ausführt, wollen die Autoren ihrem Kinderpublikum das eigene Formen innerer Bilder ermöglichen, wie es die spezifische Erzählsprache der Volksmärchen tut.

Diese Intention ist bewußt angestrebt und verwirklicht in dem abstrakten, vom Wesen des Märchens geprägten Aufführungsstil. Dieser Stil wird wiederum durch verschiedene spezifisch theatereigene Mittel erreicht, über die Paul Maar und Mauro Guindani offen reflektieren: sie wollen hinsichtlich ihrer Figuren und Bilder eine "symbolische Theatersprache" anbieten, sie setzen "die Farbe als Gegenstandsfarbe entsprechend ihrer psychologischen Wirkung und ihres Symbolwertes" ein, sie verwenden die Mehrfach-Besetzung nicht, "um Schauspieler zu sparen, sondern um Ideen zu transportieren und der Symbolsprache des Märchens gerecht zu werden"(Erzählerin = Amme = Schildkröte, Magd = Unke = Prinzessin, Diener der schwarzen Königin = schwarzer Prinz etc.). Die Figuren tragen Symbolwert (Schildkröte, Unke, ein Schatten sowie vier Vaterfiguren: Fährmann, Kamel, Löwe und Adler, die alle vom selben Darsteller, nämlich zugleich von dem des Königs, gespielt werden).[57)]

Die genannten theatralischen Mittel setzen sich bei diesem Stück also zusammen aus Figuren und Bildern. Die Figuren sind einerseits als solche märchenadäquat (König, Königin, Prinz, Prinzessin, Amme, Fährmann, Tiere), ihre Darstellung gleichzeitig aber auch medienadäquat (Mehrfach-Besetzung, Kostüme, Dialogsprache respektive Sprachlosigkeit). In der Mehrfach-Besetzung wird theatergemäß ein Wesenszug des Märchens ausgedrückt, in welchem oftmals die verschiedenen psychischen Schichten, die ein einziger Mensch in sich tragen kann, durch mehrere Figuren personifiziert werden, wie die Märchenforschung hinlänglich dargelegt hat (etwa nach C.G. Jung oder M. Lüthi, aber auch bei R. Renftle, wie oben gezeigt). Ein weiteres theatralisches Mittel ist das der Masken, das für die verschiedenen sprechenden Tiere verwendet wird. Damit läßt sich die symbolische Funktion, bis hin

zur offen gelassenen Frage ihrer vielleicht doch vorhandenen Realität, die solche Märchen- und Fabelwesen transportieren, ebenfalls theatergemäß darstellen. Ihre Funktion liegt auch darin, die Hilfen aus dem Kosmos und aus den vier Elementen, die dem Märchenhelden zur Verfügung stehen, zu verkörpern; dabei sind dem Theatermärchen durch seinen präsentischen Charakter (es wird 'live' gespielt) Grenzen gesetzt, die das Filmmärchen überschreiten könnte: es kann sich in seiner Darstellung die übrigen drei Elemente: Wasser, Feuer, Luft zu eigen machen und ist nicht, wie im Theater, an die Erde gebunden.

Die Bilder dieses Theatermärchens entwickeln sich innerhalb des vorgegebenen Rahmens der Bühne, lassen aber genug Freiraum für eigene innere Bilder beim Zuschauer. Hierfür haben unsere Dramaturgen eine - wie sie es auch selbst bezeichnen - symbolische Bühnensprache entwickelt, die dem assoziativen Charakter des Märchens gerecht werden kann. Wir haben am Beispiel des Waldes und des Schlosses, symbolisiert durch grüne bzw. weiße Tücher, bereits die Verbindung vom Märchen- und Theaterhaften dargestellt. Ebenso anhand der bewußt in Auseinandersetzung mit dem symbolhaften Gehalt des Volksmärchens gewählten Farben, die bei den Kostümen einen solch prägenden, eigenen Aussagewert bekommen, daß sie die Eindimensionalität der Märchenfiguren, die durch Konzeption und Mehrfach-Besetzung hervorgerufen ist, vollends zur Geltung bringen (man könnte sich dieses Mittel auch auf ein Filmmärchen übertragen vorstellen): die Figuren bleiben tatsächlich jene spezifische Mischung aus Typen und Individuen, wie sie im Märchen zu finden ist.

Die darstellende Kunst setzt sich aus non-verbalen

Elementen sowie gesprochener Sprache zusammen. Unser Bühnenmärchen macht diese Komposition explizit deutlich, indem es auch die Sprachlosigkeit darstellt, ja sogar thematisiert. Der Märchenheld ist auf seiner Identitätssuche, indem er seine verlorene Sprache finden muß; auf diesem Weg ist er gezwungen, alle Aufgaben und Rätsel, jede Kommunikationsanforderung m i m i s c h zu lösen.

Die oben im einzelnen aufgeführten theatralischen Mittel sollen beispielhaft aufzeigen, zu welch sinnvoller Synthese zwischen lernender Beschäftigung mit Wesen und Gehalt der Volksmärchen und der Reflexion über Wesen und Möglichkeiten des Mediums (hier des Kindertheaters) dies führen kann. Mit diesem vorgeführten Exempel wollen wir unsere These illustrieren, daß die ursprünglich mündlich tradierten Volksmärchen nicht zu Medienadaptionen taugen. Vielmehr können sie Vorbilder sein oder Pate stehen für neue Stücke, die von vorn herein auf das jeweilige Medium zugeschnitten sind: im Hörfunk also für Hörspiele, Funkerzählungen, Hörbilder u.s.w., entsprechend im Fernsehen für Fernseh-Drehbücher; dabei muß im Funk die spezifische Möglichkeit der Zuhörer- bzw. Zuschauerbeteiligung ebenfalls mitbedacht werden (im Kinderfunk bieten sich oft Preis-Aufgaben oder -Fragen an), so wie die Theatermacher unseres Beispiels in mühevoller Kleinarbeit auch an ihr Publikum gedacht und es entsprechend ihrer Intention miteinbezogen haben.

Schlußbemerkungen: Und weil sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute.

Grimms Märchen sind im Rundfunk und in den übrigen Medien nicht 'gestorben'; doch die Untersuchungen zu denjenigen Formen, in denen sie dort anzutreffen sind, haben gezeigt, daß es sich eigentlich um ein künstliches Am-Leben-Erhalten handelt. Denn das Wesen des Volksmärchens äußert sich in seinem spezifischen Erzählcharakter, der sich wiederum erst im Vollzug des unmittelbaren mündlichen Erzählens zu entfalten vermag. Diese eigentümliche Kommunikationssituation läßt sich nicht ersetzen, auch nicht durch mediale Imitation; Märchenerzähler in Funk und Fernsehen (und diese sind wohl Hör-[1]) und Schauspielern für das Märchenerzählen vorzuziehen) können allenfalls das Bildungsangebot ursprünglicher Volksmärchen in Originalfassung erreichen, was zumindest dazu beiträgt, daß die eigentümliche Erzählsprache der Märchen vermittelt wird. Doch auch hier sollte nicht auf einen erklärenden Zusatz für das Zielpublikum verzichtet werden, denn das Märchen bedient sich sprachlicher Bilder, die uns heute (Erwachsenen u n d Kindern) kaum noch unmittelbar zugänglich sind oder mit realem Erleben in der eigenen Wirklichkeit in Verbindung gebracht werden können; allerdings muß bei solchen Erklärungen gegebenenfalls die jeweilige ideologische oder wissenschaftliche Grundlage transparent gemacht werden. Weit gewichtiger aber wäre hinsichtlich des Märchenerzählens die Aufgabe des Rundfunks darin zu sehen, daß er sich am Bewußtmachungsprozeß über die Bedeutung mündlichen Erzählens in Familie, Schule und Beruf aktiv beteiligt und dabei auch die unbestreitbare Bedeutung des Märchenerzählens mit einbezieht.

Max Lüthi erläutert das Wesen des Volksmärchens und seiner Distribution in einem für unseren Zusammenhang grundlegenden Sinne:

"Das Volk ist Märchenträger und Märchenpfleger, kaum Märchenschöpfer. Das Märchen ist, will mir scheinen, ein Geschenk seherischer Dichter an das Volk. ...
Es ist ja so, daß alles, was lebt, aus sich selber lebt und zugleich aus den Kräften seiner Umwelt. Alles Lebendige wächst nach immanenten Gesetzen und muß doch zugleich milieuangepaßt sein. Das Primäre aber ist das immanente Gesetz. Dichtung kann nur leben, wenn ihr eigener Geist und die äußeren Bedingungen ihres Daseins zusammenstimmen. Das Märchen verwirklicht sich selber und ist doch angewiesen auf die äußere Möglichkeit, von Mund zu Mund übertragen zu werden. Das Primäre aber ist die Eigenart. Wie die Form einer Pflanze nicht 'erklärt' werden kann aus Standort, Nährboden und Klima, sondern nur aus ihrem eigenen Wachstumsgesetz, so darf auch der Stil des Märchens nicht abgeleitet werden aus der Art der Übertragung. Die Pflanze gedeiht nur dort, wo die äußeren Bedingungen ihrem eigenen Gesetz gemäß sind. Und das Märchen blüht nur dort, wo die Außenwelt bereit und fähig ist, es so, wie es aus sich selber sein muß, aufzunehmen und zu tragen. Primär ist das innere B e d ü r f n i s seiner Schöpfer, Pfleger und Hörer nach ihm. Sekundär ist seine Eignung für die mündliche Übertragungsweise. Für die Lebensfähigkeit des Märchens ist beides gleich wichtig, das Innere wie das Äußere. Geistig aber steht das innere Gesetz an erster Stelle. Wir können das Märchen und seine Funktion in der Welt der Menschen nur verstehen, wenn wir seine Eigenschaften aus ihm selber und nur aus ihm selber begreifen." 2)

Wenn man nach eingehenden Datailbetrachtungen von Märchenadaptionen diesen Abschnitt über das"innere Gesetz"liest, das das Wesen des Märchens ausmacht, so läßt sich das Unbehagen, das die meisten medialen Bearbeitungen dem Märchenkenner (und den Märchenliebhabern sowieso) verursachen, besser fassen. Anhand der Gegenüberstellung von Wesensmerkmalen des Volksmärchens und einzelnen Medienmitteln haben wir bereits gesehen, wie schwierig es ist, ein Märchen adaptieren zu wollen. Mit Max Lüthis Erklärung, daß das Märchen und seine geistige Bedeutung "nur aus ihm selber heraus" erfaßt werden kann und seine

'Überlebensfähigkeit' zugleich von der Übereinstimmung zwischen dieser in seinem Inneren begründeten Gestalt und der Form seiner Überlieferung abhängt, haben wir den Schlüssel zur Beantwortung unserer Fragestellung nach der Adaptierbarkeit von Märchen in der Hand. Wir leben in einer Zeit, in der offenbar das "i n n e r e Bedürfnis seiner Schöpfer, Pfleger und Hörer" nach dem Märchen nicht nur immernoch, sondern wieder neu vorhanden ist; gleichzeitig ist der äußere Nährboden, auf dem sich das Volksmärchen einst entwickeln konnte, nämlich die mündliche Erzähltradition, ausgestorben. Weder Nachahmungen noch mediale Transformierungen vermögen so recht diese fehlende Grundlage zu ersetzen. So wie man leicht einsieht, daß ein Kaktus in einem Gebiet, das inzwischen grundlegenden klimatischen Veränderungen unterworfen war und nun statt des früher trockenen Bodens heute feuchten Grund besitzt, nicht mehr exisitieren kann, so sollte man auch endlich mit den immer wieder kontrovers diskutierten Fragen nach der'Überlebenschance' des Volksmärchens in den Medien ein Ende finden und sich stattdessen dem neuen 'Klima' konstruktiv zuwenden: die Massenmedien sind heute ein wichtiger Prägungsfaktor in unserer Umwelt; warum befaßt man sich nicht mit diesem "inneren"Kern des Märchens, den "seherische Dichter dem Volk (einst) schenkten", um daraus neue Stoffe zu schöpfen, die medienadäquater Gestalt sind und sich demnach in unserer Zeit auch verbreiten lassen?

Die berechtigte Forderung nach einer Operationalisierung der Märchendiskussion vergangener Jahre und Jahrzehnte für Märchenadaptionen[3)] hat bereits die originalgetreue, unkommentierte Märchenadaption in Frage gestellt und abgelöst. Nunmehr muß

ein weiterer Schritt folgen, der zum Teil neue Anforderungen an die Produktion sowie auch an die Rezeption von Medienmärchen stellt:

1) Neue Erzählstoffe:
Die bisherigen Formen der Märchenadaptionen stellen eine Übergangsstufe dar, innerhalb derer eine Entwicklung von der unkommentierten und originalgetreuen bis hin zur kritischen oder parodistischen Bearbeitung festzustellen ist. Nützlich war diese Übergangsphase zwar der Distribution von Märchen nicht gerade, aber sie bildete ein wichtiges Ü b u n g s f e l d für alle diejenigen Medienproduzenten, die die Märchendiskussion aktiv mitgetragen und durch ihre Adaptionsversuche einen neuen Umgang mit ihren medienspezifischen Mitteln gefunden haben: nämlich eine Gegenbewegung zu den hektischen, klamaukhaften Kinderfilmen voller Lärm und action durch eine neue Form epischen Medienerzählens qua Mikrophon, Kamera oder Theaterbühne. Jetzt bedarf es eines Erzählstoffes, der einerseits dieses neue mediale Erzählenkönnen von vorn herein mit einbezieht, und der andererseits zeigt, daß er an dem zu partizipieren vermag, was uns das Märchen an 'Volksweisheit' vermittelt. Damit verschwindet dann von selbst die Diskrepanz zwischen der 'Verklärung einer heilen Welt' und der erlebbaren Wirklichkeit zugunsten einer mutmachenden Darstellung geistiger Zusammenhänge und dadurch der gestalterischen Veränderbarkeit unserer Welt.

2) Weiterentwicklung der Medienspezifika:
Der beschrittene Weg des schlichten und umso wirkungsvolleren Umgangs mit einzelnen Mitteln der Kinder-Medien, die immer auch an die Rezeptionswirklichkeit des Kindes anknüpfen müssen, sollte weiterentwickelt und auch im Bereich der Erwachsenenmedien eingesetzt werden. Dazu gehört die entscheidene Forderung nach ideeller

und finanzieller Unterstützung von Entwicklungen anspruchsvoller Medienproduktionen. Beispielsweise könnten die Kultusministerien von Staat und Ländern Preise für solche wegweisenden Kindermedien-Entwicklungen aussetzen sowie Fonds zur Förderung neuer Konzeptionen einrichten (bzw. wieder einrichten).

3) Beteiligung von Kindern an der Produktion:
Die Erfahrungen, die durch die Beteiligung von Kindern an der Produktion von Kindersendungen gewonnen werden können, sollten auch für Medienmärchen berücksichtigt werden - wenngleich die Medienmärchen eine spezifische und kundige Anleitung der Kinder durch die Erwachsenen brauchen. Hierzu gehört auch, daß die Programmzeitschriften als Forum für begleitende medienpädagogische Informationen und Empfehlungen genützt werden sollten.

4) Narratologische Begleitmaßnahmen:
Zur Unterstützung dieser Entwicklungen sollten entsprechende Forschungen zu dem eingangs bezeichneten weiten Bereich des "Erzählens" gefördert werden. Dazu gehören auch die bereits genannten Forderungen nach Datenmaterial über die Bedeutung des (Geschichten-) Erzählens für den Spracherweb (soweit möglich), nach der praxisorientierten Erforschung kindlicher Medienmärchenrezeption und ihrer Bezüge zum Medienverhalten der Erwachsenen oder nach Untersuchungen zur Bedeutung einzelner Wesensmerkmale des Volksmärchens und ihrer Tragweite für Medienmärchen.

5) Medienkundliche Erziehung:
Mit den bisher genannten Forderungen muß auch das Postulat nach verstärktem, vor allem pädagogischem Bemühen um die Beherrschung des Umgangs mit den Medien einhergehen. Die beängstigende Entwicklung der Videoproduktionen und ihrer Ver-

leihpraktiken, die anstehenden Verkabelungen und Zulassungen von kommerziellen Privatsendern sowie der ohnehin schon seit Jahrzenhnten angeprangerte Mißbrauch der Medien - insbesondere des Fernsehens - durch Kinder und Erwachsene müßten noch viel ernster genommen und wirkungsvoller bekämpft werden. Doch eine pauschale Verdammung dieser Medien ist unsinnig. Vielmehr geht es um die Entwicklung von Alternativen, zu denen neben der genannten Förderung anspruchsvoller Medienproduktionen auch eine verstärkte medienkundliche Erziehung (nicht nur vermittels entsprechender Publikationswellen, sondern in der pädagogischen Praxis !) gehört. Solange die Funktion der Massenmedien für Kinder u n d für Erwachsene in der Aufrechterhaltung der Familienstruktur liegt, solange in den Schulen und Kindergärten die häuslichen Sehgewohnheiten der Kinder und Jugendlichen sowie die Bedeutung einer entsprechenden langfristigen Elternarbeit tabuisiert werden, solange Lehrer und Erzieher selbst keine Kenntnisse von den Bedingungen der Medienproduktion besitzen und Kinder oder Jugendliche zu wenig hinter diese "Kulissen" zu schauen vermögen, solange wird die mediale Fremdbestimmung breiter Bevölkerungsschichten weiter expandieren. Erst im angemessenen Umgang mit den Medien liegt die Gewähr für "Kritikfähigkeit u n d Spaß während der Rezeption", ohne daß die Rezipienten von dem, "was sie gesehen haben, überfahren werden", sondern sich dem Dargestellten "hingeben können und gleichzeitig die Gewißheit haben, die emotionale Balance halten zu können" [4].

Somit soll diese Arbeit einen Beitrag dazu leisten, daß die Qualitätsansprüche an Medienproduktionen begründetermaßen und durch Detailkenntnisse steigen. Unsere Untersuchungen haben - am Beispiel der Grimmschen Märchen - gezeigt, daß die produktive

Auseinandersetzung mit dem Volksmärchen sowohl das Niveau des Gehaltes als auch der Darstellungsformen von Medienproduktionen zu heben vermag. Wir bedürfen eines neuen Umgangs mit dem, was in den Märchen zu uns transportiert wird, damit wir in angemessener und anspruchsvoller Weise unserem Medienzeitalter gerecht werden.

ANMERKUNGEN

1. Zur Situation des Märchenerzählens

1 Lüthi, [7]1979, S 90 und: Camann (1983)
2 Brackert, 1979, S. 181
3 Lüthi, [6]1978, S. 65
4 Betz, 1983, S. 121-122
5 Brackert, 1979, S. 182-184
6 (beide Zitate) Henßen, 1961, S. 11 ff.
7 = Bausinger (1952)

8 Jan Uwe Rogge beschreibt in einem Interview (im Besitz der Verfasserin) einen Fall aus seiner Arbeit mit Kindergarten-Kindern, der eine heute durchaus übliche familiäre 'Erzählsituation' schildern soll; er ließ Bilder mit dem Thema: "Sonntag Nachmittag bei uns zu Hause" malen:

"Da drei- bis vierjährige Kinder nicht verbalisieren können wie wir, haben sie andere Ausdrucksmittel und -möglichkeiten. Das eine ist das Spiel, das Nachspielen, und das andere ist das Bild, indem sie zeichnen und malen. Ich beschreibe mal das Bild eines siebenjährigen Mädchens, sie heißt Petra: es ist ein Wohnzimmer mit einem großen Tisch in der Mitte, einem Sofa, zwei Stühlen. Auf dem Sofa sitzt der Vater, sehr, sehr groß, daneben die Mutter, viel kleiner, unscheinbarer. Petra sitzt neben dem Vater, der Vater hat seinen Arm um sie gelegt. In der einen Ecke des Zimmers steht der Fernsehapparat. Petra hat 'Pinocchio' auf den Bildschirm gemalt, weil das zur Zeit meiner Arbeit in dem Kindergarten auf dem Programm stand. Auf dem Tisch stehen Tassen, stehen mit Kuchen gefüllte Teller. Vater, Mutter und Tochter machen einen sehr fröhlichen Eindruck. Dieses Bild drückt - ich interpretiere - Geborgenheit, Vertrautheit aus. Es macht auf der anderen Seite aber einen völlig abgeschlossenen, hermetischen Eindruck. Das Zimmer hat keine Türen, keine Fenster. Es hat, wenn man so will, eine ganz dichte Atmosphäre. Petras Eltern sind Schichtarbeiter, die Mutter schichtet früh, der Vater spät. Petra erlebt in der Woche ihre Eltern nie gemeinsam, nur am Wochenende und in den Ferien. Ich habe Petra gefragt und folgende Antwort bekommen: 'Am Sonntag oder so ist es bei uns immer schön. Dann habe ich alle beisammen. Wir spielen oder sehen fern. Eigentlich ist egal, was wir machen, Hauptsache, die sind alle da. Wenn wir was anderes machen, ausgehen oder zu Verwandten fahren, das ist nicht gut, da sind die Erwachsenen nur für sich, ich habe nichts von Papi. Oder auch, wenn wir nur dasitzen und reden, dann streiten sich meine Eltern schnell. Und mein Papi kann aber so gut erzählen, von früher. Aber das macht er so selten, er sagt, er ist zu müde'."

9 Henßen, 1961, S. 11
10 Siehe Hörfunkmanuskript im Anhang
10a Gerd Fritz, 1982, S. 269-307
10b Zudeick, 1981, S. 53
11 Henßen, 1935, S. 8. Vgl. auch: ab S. 4
12 Asadowskij, 1926, S. 14-17
13 Berendsohn, 1922, S. 129. Zitiert nach: Asadowskij (1926)
14 Henßen, 1951, S. 9
15 Ders., S. 8
16 Ders., S. 10-11
17 Ders., 1936, S. 10
18 Ders., S. 17
19 Ebenda
20 Ebenda
21 "Was ist Jazz? Fragen an Friedrich Gulda". Eine FS-Sennung des BR, Wdh. am 27.9.1984, 17.00 Uhr
22 Mönckeberg-Kollmar, 1972, S. 185-186
23 Hetmann, 1982, S. 13
24 Betz, 1983, S. 119
25 Solche Erfahrungen konnte ich selber sammeln.
26 Betz, 1983, S. 124
27 Hetmann, 1982, S. 113
28 Vgl.: Töpfer (1981) und Kuntze (1981) und Hetmann (1982)
29 Rougemont, 1962, S. 21
30 Janning, 1983 II, S. 11
31 Ders., 1983 I, S. 130
32 Esterl, 1983, S. 11
33 Hetmann, 1982, S. 113
34 Ders., S. 112-115
35 Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 246, 22.10.1983
36 Henßen, 1935, S. 13
37 Camann, 1983, S. 83 und 85

2. Die Erzählsprache des Volksmärchens

1 Baum, 1977, S. 18
2 Ders., S. 19-20
2a Fritz, 1982, S. 272
3 Ders., S. 20
4 Lüthi, ^{6}1978, S. 92 ff.
5 Ebenda
6 Vor allem im genannten Buch (^{6}1978)
7 Ders., S. 26
8 Ders., S. 59
9 Ders., S. 69-74
10 Lenz, ^{2}1972, S. 16
11 Riha, 1978, S. 176-177
12 Künnemann/Müller: Bilderbogen, 1975, S. 159
13 Künnemann/Müller: Bilderbuch, 1975, S. 161
Der Artikel fährt fort: "Hervorzuheben sind u.a.: 'Blaubart. Ein Märchen' von Pocci (1862); der 'Märchenkranz für gute Kinder' mit besonders reizenden Stahlstichen von P.C. Geissler (Stuttgart 1845); das 'Aschenbrödel-Bilderbuch' von W. Müller von Königswinter mit den Illustrationen von A.L. Hendschel (Frankfurt 1863); 'Frau Kätzchen, ein Volksmärchen' von F. Flinzer (Leipzig 1870); 'Het Wettlopen tüschen den Hasen und den Swinegel up der Buxtehuder Heide' von G. Süs (Düsseldorf 1855). ... In den zwanziger Jahren ((unseres Jahrhunderts))

machte sich ein Massenauftreten saisonbedingter Umwelt- und Märchen-Bilderbücher breit, die ein eigenes Stilempfinden vermissen lassen, altgewohnte Bilderbuchvorlagen routiniert immer wieder neu benutzen und zu der abfällig als 'Warenhausstil' bezeichneten Bilderbuchproduktion führten. ... Nach 1945 entfaltete eine ganze Reihe von Ländern wie Großbritannien, die skandinavischen Länder, die U.S.A., Japan, die CSSR und Polen eine reichhaltige, künstlerisch wertvolle Bilderbuchkultur. In Deutschland griff man in den ersten Nachkriegsjahren zunächst auf die unverfängliche Tradition aus der Zeit vor 1933 zurück und brachte Neuauflagen der Bilderbücher von Kutzer, Wenz-Viétor, G. Caspari u.a. heraus. Großen Einfluß auf die weitere Bilderbuchentwicklung in Deutschland hatten vor allem die drei Schweizer H. Fischer ('Bremer Stadtmusikanten', 1944, u.a.), A. Carigiet ('Schellen-Ursli', 1945, u.a.) und F. Hoffmann ('Rapunzel', 1949, u.a.)."

14 Mönckeberg-Kollmar, 1972, S. 121
15 Psaar/Klein, 1976, S. 164-165
16 Dies., S. 165.166
17 Dies., S. 166
18 Dies., S. 168-169
19 Sascha Felix deutet einen bemerkenswerten Ansatz über den Zusammenhang von kindlichem Spracherwerb und Geschichtenerzählen an (= Felix 1979); danach kann das Erzählen den Spracherwerbsprozeß im Rahmen seiner immananten Gesetzmäßigkeiten fördern, "beschleunigen". Da dieser vorläufig noch periphere Ansatz bislang nirgends aufgegriffen wurde noch mit Datenmaterial untermauert ist, können wir ihn hier nicht weiter verfolgen.

3. Erscheinungsformen Grimmscher Märchen in Medien...

1 Psaar/Klein, 1976, S. 164
2 Ebenda
3 Zitiert nach: Die Kinder-und Hausmärchen..., 1979, Titelvorblatt
4 Nach Auskünften in Kinderbuchläden und -abteilungen in Tübingen und Stuttgart
5 Doderer, 1975, S. 466-467
6 Ders., S. 425
7 Ebenfalls nach den angegebenen Buchhändler-Auskünften
8 Lipp, 1980, S. 95
9 Dies., S. 96
10 Dies., S. 97
11 Hier wie die folgenden beiden Zitate: Dies., S. 98-99
12 Dies., S. 117
13 Ebenda
14 Haas, 1982, S. 6
15 Psaar/Klein, 1976, S. 181
16 Künnemann, 1980, S. 11
17 Vgl. Diebold (1980)
18 Vgl. Psaar/Klein, 1976, S. 197
19 Rogge, 1980 I, S. 139
20 Ders., 1983, S. 157 und 144

21 Vgl. Psaar/Klein, 1976, S. 198-199 und Diebold, 1980, S. 26-28
22 Psaar/Klein, 1976, S. 198
23 Vgl. dies., S. 199 (und dort: Dinges)
24 Dies., S. 200
25 Rogge, 1980 I, S. 144
26 Rogge, 1983, S. 157
27 Ders., 1980 II, S. 73
28 Ders., S. 74
29 Strobel, 1982, S. 246
30 Ders., S. 249 und 252
31 Märchen-Themenheft der Zs. "Unser weg mit der Jugend", 16. 1983. 3.
32 Strobel, 1982, S. 250-251
33 Rogge, 1980 II, S. 82-83 und 88-91 (vgl. auch Höfig, 1973)
34 Horn, 1981, S. 107
35 Dies., S. 108
36 Ebenda
37 Dies., S. 109
38 Psaar/Klein, 1976, S. 207-210
39 Dies., S. 207-208
40 Dies., S. 210

4. Probleme und Chancen des Medienmärchens

1 Fischer, 1942, S. 10
2 Arnheim, 1979 I, S. 21-22
3 Ebenda
4 Fischer, 1942, S. 23
5 Ders., S. 41
6 Ders., S. 40
7 Ders., S. 42
8 Ebenda
9 Ders., S. 43
10 Ders., S. 44
11 Arnheim, 1979 I, S. 29
12 Ders., S. 28
13 Ders., S. 29-30
14 Fischer, 1942, S. 103-111
15 Ders., S. 104-108
16 Ebenda
17 So äußerte sie sich in einem Gespräch mit der Verfasserin im Januar 1984
18 Kinder- und Hausmärchen, 1948, S. 29-32
19 Fischer, 1942, S. 105
20 Ders., S. 108 ff.
21 Kinder- und Hausmärchen, 1979, S. 43
22 Fischer, 1942, S. 104
23 Ob die vorherige Programmansage "...nach einem Roman der Brüder Grimm" wohl ein Versehen oder eine absichtliche verschleierung des Genres 'Märchen' war?
24 Rogge, 1982, S. 19
25 Ebenda
26 Ebenda
27 Zur Detailbetrachtung der Beispiele dieses Kapitels lewir Faulstich (1976) und Rogge (1979 III) zugrunde.
28 Rogge, 1982, S. 19-20

29 Rubrizierung nach: Rogge, 1979 III
30 Hohenacker, 1974, S. 156-157:
"- Die Sendereihe bietet keinen Lehrstoff an, der systematisch von Sendung zu Sendung fortschreitend behandelt wird. Zwischen Pädagogik und Unterhaltung wird kein Antagonismus gesehen. So soll jede Sendung ein unterhaltsames Lehr- und Lernprogramm vermitteln.
- Die Sendereihe soll den Kindern kontinuierlich Gelegenheit bieten, Denk- und Spielfähigkeiten zu entwickeln, sich ihrer Interessen und Bedürfnisse bewußt zu werden, den Sinn für eigene und fremde Probleme zu entfalten, sich entscheiden, allein und gemeinsam handeln zu lernen. Jeder Beitrag soll so gestaltet sein, daß die Kinder unschwer einen Bezug zu ihrem eigenen Erfahrungsbereich herstellen können.
- Eine Vermengung von fiktiven und realen Elementen wird strikt vermieden (gemeinsamer Auftritt von Puppen und Menschen), so daß die Kinder in der Lage sind, zwischen diesen Ebenen zu unterscheiden. Der hinter einer Puppenmaske verborgene Erwachsene, die Coca-Cola-Methode der unterschwelligen Überredung, die Infantilisierung von Verhaltensweisen, Glamour- und Showeffekte, denen die Kinder kritiklos ausgeliefert sind, die Degradierung von Tiergestalten zu menschenähnlichen Wesen werden abgelehnt.
- Den Charakter der Sendung bestimmt ein dynamisches Prinzip, das Feuerrote Spielmobil. Damit soll vermieden werden, daß die Kinder sich an einen Verkündigungsort gewöhnen, mit Demonstrationsfiguren, die durch skurrile Verhaltensweisen und Tricks gekennzeichnet werden müssen.
Das Feuerrote Spielmobil ist ein Kamerawagen, der auf die Reise geschickt wird, um 'Bilder aus der alltäglichen Welt' zu holen. Er ist ein sinnfälliges Zeichen für die Mobilität im Denken und Handeln, die notwendig ist, um 'Erfahrungen an Ort und Stelle' sammeln zu können. Die in den Kindern angelegten Verhaltenstendenzen, auf die Umwelt zuzugehen, sie zu erkunden und im Spiel als veränderbar zu erfahren, sollen dadurch bestätigt und aktiviert werden."
31 Rogge, 1983, S. 141
32 = Jerrendorf (1983)
33 Dies., S. 4
34 Dies., S. 7
35 Ebenda
36 = Begleitheft Nr. 15: "Die Reise durch das Schweigen"
37 Dass., S. 2; dort heißt es:

"Warum ein Märchen?

'In den Zeiten, als das Wünschen noch geholfen hat...' sind die Märchen lebendiger Ausdruck menschlicher Bedürfnisse. Sie bleiben es mindestens so lange, als sie mündlich weitererzählt werden. Sie bewahren sich dadurch ihre Offenheit und geben An-

stoß, die Hoffnung auf Veränderung und auf eine ausgleichende Gerechtigkeit wachzuhalten. Die Formen und Motive dieser Märchen bewahren die Erfahrungen von vielen Menschengenerationen auf. Sie berichten uns häufig von den unterschiedlichsten, oftmals bedrohlich verlaufenden Entwicklungsgeschichten der Helden.

Warum heute noch Märchen?

Das, was früher gut war, macht heute keinen Sinn mehr, heißt es. Was nützt uns der Wunsch nach Glück. Nur die Technik sei der sichere Garant der Steigerung unserer Bequemlichkeit. Gab es denn irgendwann einmal in jenen alten Zeiten mehr Reichtum auf der Welt als heute?
Mehr Reichtum aber auch an Technologien, die nur darauf warten, ihr bedrohliches Versprechen der kosmischen Katastrophe in unvorstellbarer Weise einzulösen.
Es scheint, jemehr die Menschen Dinge und Vollkommenheiten herstellen, produzieren sie auch einen Mangel. Wir spüren, daß etwas fehlt. Vielleicht war auch die Armut nie größer auf der Welt als heutzutage. Vielleicht leiden viele von uns am 'Zu-wenig' an Liebe, Zuneigung, Geborgenheit, Bestätigung, weil die Wege zueinander und zu sich selbst vielfältig verstellt sind.

Das Märchen von der Reise durch das Schweigen

Der Schock der emotionalen Kälte, der heute viele Beziehungen von Menschen erstarren läßt, hat unserem Märchenhelden die Sprache geraubt. Sein Wunsch, sie zu finden, läßt ihn durch viele Abenteuer seine Sprache zurückerobern und ihn zu sich selbst kommen. Gerade durch den überwältigenden Reichtum an Erfahrungen, der in den Märchen verborgen liegt und an dem auch wir heute Anteil nehmen können, gewinnt diese Erzählform ihre besondere Bedeutung. Das ist für uns Grund genug, sich der verloren geglaubten Sprache der Märchen zu erinnern. Die Bilder und die Fabel des Theaterstücks sprechen die Sprache der Gefühle - die Symbolsprache der Inszenierung bemüht sich, innere Erfahrungen, Gefühle, Entwicklungen und Gedanken so auszudrücken, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der sichtbaren Außenwelt handelte.

38 Dass., S. 22
39 Maar, 1984, S. 166
40 Vgl. Kapitel 2.1. sowie Lüthi (1969) und ^{6}1978, S. 7-35
41 Maar, 1984, S. 173
42 Ders., S. 200
43 Ders., S. 167
44 Ders., S. 211
45 Ders., S. 169
46 Ders., S. 185 und 192
47 Ders., S. 163-164
48 Lüthi, 1969, S. 32-33

49 Ebenda
50 Maar, 1984, S. 206
51 Begleitheft, S. 20
52 Lipp, 1980 I, S. 110
53 Tangenberg-Grischin, 1982, S. 10
54 Haas, 1982, S. 7
55 Ders., S. 8
56 Ebenda
57 Begleitheft, S. 23-27; dort heißt es:

"Ein Märchen ist für die Bühne geschrieben worden. Mit welchen Mitteln kann man es auf der Bühne realisieren?
Man weiß, daß Märchen wie Mythen eine symbolische Form (Sprache) benutzen. An dieser Form müßten sich also die theatralischen Mittel orientieren. Keine psychologisch-realistische Darstellungsweise also, sondern eine s y m b o l i s c h e T h e a t e r s p r a c h e. Das gilt für die F i g u r e n, wie für die B i l d e r.
... Wie in vielen anderen Märchen, gibt es auch in unserem eine gute und eine böse Mutter. Es sind zwei entgegengesetzte Figuren, die aber (um dem Kind zu helfen, Ordnung in seiner Welt zu schaffen) nicht nur gleich aussehen, sondern von derselben Darstellerin gespielt werden. Das ist kein rein formales Mittel, sondern es wird in die Handlung eingebaut und durch sie motiviert (die böse Königin nimmt auf der Bühne die Gestalt der Guten an).
Dabei wird die Symbolik der Farben eine große Rolle spielen. Wenn man sich schon für eine Schwarz-Weiß-Darstellung der Figuren entschieden hat, muß man das auch wörtlich nehmen: die gute Mutter wird nur weisse Kleider tragen, die böse nur schwarze. Keine Verzierung, keine Verschönung, keine Ornamente, die Farben werden eine viel deutlichere Sprache sprechen.
... Prinzipiell kann man sich bei der Verwendung von Farben auf der Bühne von drei Gesichtspunkten leiten lassen:
Man kann die Farbe als G e g e n s t a n d s f a r b e einsetzen: da ein Wald grün ist, würde in einem Bild, das im Wald spielt, die vorherrschende Farbe grün sein. Man kann die Farbe entsprechend ihrer p s y c h o l o g i s c h e n W i r k u n g verwenden: grün zum Beispiel, gilt als Mitte zwischen Kalt und Warm, es vermittelt Stille, Ausgewogenheit, es beruhigt.
Und man kann schließlich die Farbe ihrem S y m b o l w e r t entsprechend einsetzen, wie es beim sprichwörtlichen Schwarz-Weiß sinnfällig wird.
Wir hatten uns bei den Masken, bei den Kostümen, bei den farbigen Tüchern und bei den Kulissen für die angemessene Farbe zu entscheiden. Während wir bei den Kostümen, den Masken und den farbigen Tüchern mit

dem Symbolwert der Farbe arbeiteten, gingen wir bei den Wänden, die unterschiedliche Schauplätze versinnbildlichen sollen, ursprünglich von der Gegenstandsfarbe aus, um den Kindern die Orientierung zu erleichtern. Im Verlauf der Arbeit stellten wir aber fest, daß sich Gegenstandsfarbe und Symbolwert der Farben ergänzten und in fast allen Fällen übereinstimmten.
Am Beispiel des Waldbildes sei dies kurz erläutert. Die Wände sind, dem dargestellten Schauplatz entsprechend, grün. Grün als Symbol bedeutet: Farbe des Lebens, des Weiblichen. Im Chinesischen steht Grün im Zusammenhang mit Blitz und Donner, mit Holz und mit dem Prinzip yin, dem weiblichen Prinzip. In Afrika symbolisiert Grün genauso das Weibliche, wie zum Beispiel in der Alchemie. Grün ist zugleich das Sinnbild des Lebens und des Todes. Es kann aber auch negative Bedeutung haben: als Farbe des Giftes und der Bedrohung durch dämonische Mächte.
... Die Mehrfach-Besetzung ist in diesem Fall nicht da, um Schauspieler zu sparen, sondern um Ideen zu transportieren und der Symbolsprache des Märchens gerecht zu werden. Die Erzählerin = Amme = Schildkröte; die Magd = Unke = Prinzessin; der Diener der schwarzen Königin = Schwarzer Prinz, müssen also vom selben Dasrsteller (bzw. derselben Darstellerin) gespielt werden. Eine S c h i l d k r ö t e, eine U n k e, ein S c h a t t e n: drei Symbole. Während der langen Reise ins Unbewußte, auf der Suche nach seinem Selbst, trifft das Kind in unserem Stück auch auf verschiedene Vaterfiguren in der Form eines F ä h r m a n n s, eines K a m e l s, eines L ö w e n und eines A d l e r s (alle vom selben Darsteller, von dem des Königs, gespielt). Wieder vier Symbole, die eine Figur transportieren ... Es gehörte zu den notwendigen Vorarbeiten für die Inszenierung, sich ... über die Bedeutung der einzelnen Symbole klar zu werden.
Das gilt nicht nur für die Figuren, sondern auch für alle Gegenstände, die im Stück eine Bedeutung haben: die drei Geschenke der schwarzen Königin (die goldene Kette, der Mantel, der Ring), die Flöte, der goldene Schlüssel und die drei magischen Geschenke während der Reise (Schüssel, Feder, Spiegel). Und es gilt gleichermaßen für die Schauplätze des Stükkes. ...
Wie bei jeder erzählerischen Theaterform bleibt auch hier der Ort des Geschehens die Bühne. Der Ort des Geschehens ist ein Spiel-Ort. Man braucht, zum Beispiel, dem Kind keinen Wald realistisch vorzutäuschen oder ästhetisch-abstrakt darzustellen. Man muß ihn nur symbolisieren. Ein Wald, ein Schloß, ein Brunnen, eine Höhle, ein Fluß, eine wüste Gegend, das Reich der Schatten sind Schauplätze, die im traditionellen Märchen immer wieder vorkommen."

Schlußbemerkungen

1 Die sinnvoll erscheinende bezeichnung "Hörspieler" verwendet Fischer (1942)
2 Lüthi,[6]1978, S. 92-93
3 Rau (1978), Rogge (1983)
4 Rogge, 1983, S. 140

Literaturverzeichnis

Arbeitsgemeinschaft Rundfunkwerbung (Hg.): Die Wirkungen des Fernsehens auf Kinder und Jugendliche. Literaturübersicht und Sammelreferat. Frankfurt 1975

Arbeitsgruppe Vorschulerziehung (Hg.): Medienpädagogik im Kindergarten. München 1978

Arnheim, R.: Rundfunk als Hörkunst. München 1979 I (ursprünglich: 1933)

Arnheim, R.: Wir denken zu viel und sehen zu wenig. In: Psychologie heute. 6.1979.4. S. 23-29 II

Asadowsij,M.: Eine sibirische Märchenerzählerin. Helsinki 1926

Asheim, L.E.: Vom Buch zum Film. In: A.Silbermann (Hg.): Mediensoziologie. Bd.1: Film. Düsseldorf 1973

Augst, G. u.a.: Kinder vor dem Bildschirm. Siegen 1979

Augst; G. u.a.: Kind und Fernsehen: theoretische und empirische Untersuchungen zum Kindefernsehen. Opladen 1980

Baacke, D. (Hg.): Kritische Medientheorien. Konzepte und Kommentare. München 1974

Baacke, D.: Kommunikationssituation Fernsehen als Sozialisationsfaktor. In: W.Geisler/P.Kalb (Hg.): Fernsehvorschule. Weinheim 1975

Baacke, D.: Die Massenmedien als Sozialisationsfaktor. In: Jugendliteratur im Sozialisationsprozeß. 4. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1978

Baacke, D./Schulze, T. (Hg): Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens. München 1979

Bäzner, E.: Die Naturgeister. Aus dem Reiche der Gnomen, Nixen, Sylphen, Salamamder und Sturmgeister. München 1967

Balázs, B.: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1972

Barmeyer, E. (Hg.): Science Fiction. München 1972

Barthelmes, J./Strobel, H.: Kinderfilm in der Bundesrepublik. In: H.-G. Pflaum (Hg.): Jahrbuch Film 1978/79. München 1978

Barthelmes, J./Keller, R.: Der Kinderfilm - ein Stiefkind der Kulturszene. In: filmfaust. 2.1978.9/10. S. 32-50

Bauer, K.W./Vogt, J. (Hg.): KInd - Bücher - Massenmedien. Opladen 1975

Bauer, K.W./Hengst, H. (Hg.): Kritische Stichwörter Kinderkultur. München 1978

Bauer, K.W./Hengst, H.: Wirklichkeit aus zweiter Hand. Reinberg 1980

Baum, R.: Narrativik und Sprachwissenschaft. In: W. Haubrichs (Hg.): Erzählforschung 2, Göttingen 1977

Bausinger, H.: Strukturen alltäglichen Erzählens. In: Fabula 1. Zs. für Erzählforschung, hg. von K. Ranke. Sonderdruck o.J. S.239-254

Bausinger, H.: Lebendiges Erzählen. Studien über das Leben volkstümlichen Erzählgutes auf Grund von Untersuchungen im nordöstlichen Württemberg. Diss. Tübingen 1952

Bausinger, H.: Aschenputtel. Zum Problem der Märchensymbolik. In: Zs. für Volkskunde. 52.1955. (Sonderdruck)

Bausinger, H.: Sage - Märchen - Schwank. In: Der Deutschunterricht. 8.1956.6.

Bausinger, H.: "Historisierende" Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitenverschiebung und Requisitenerstarrung. In: Wirkendes Wort.10.1960.5. S. 279-286

Bausinger, H.: Möglichkeiten des Märchens in der Gegenwart. In: Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag F. von der Leyens. München 1963
Bausinger, H.: Natur und Geschichte bei W. Grimm. In: Zs. für Volkskunde. 1964 (1. Halbjahresband). S. 54-69
Bausinger, H.: Kinderbuch und "literarisches Leben". In: Buch und Bibliothek. 1973.6. S. 515-522
Bausinger, H.: Kinder und Jugendliche im Spannungsfeld der Massenmedien. Die Wiederkehr des Märchens. In: ajs Informationen. 1976.5. S. 1-3
Bausinger, H.: Buchmärchen. In: K. Ranke u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 2. Berlin, New York 1979. Sp. 974-977
Bausinger, H.: Formen der Volkspoesie. Berlin 1980 I/II (= Grundlagen der Germanistik. 6.)
Bausinger, H.: Anmerkungen zu Schneewittchen. In: H. Brackert (Hg.): Und wenn sie nicht gestorben sind... Frankfurt 1980 II
Beer, U.: Geheime Miterzieher der Jugend. Düsseldorf 1960
Begleitheft Nr. 15: "Die Reise durch das Schweigen". Hg. von der Württembergischen Landesbühne Esslingen. März 1983
Beit, von, H.: Das Märchen. Bern, München 1965
Berendsohn, W.: Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hamburg 1922
Bessler, H./Zimmer-Schürings, M.: Lebensgewohnheiten von Kindern. In: D. Stolte (Hg.): Das Fernsehen und sein Publikum. Studien zum Tagesablauf 1970/71. Mainz 1973
Bettelheim, B.: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart 1977
Betz, F.: Märchen als Schlüssel zur Welt. Lahr 1977
Betz, F.: Der Märchenerzähler. Nach dem Ende der mündlichen Überlieferung. In: R. Wehse (Hg.): Märchenerzähler - Erzählgemeinschaft. Kassel 1983
Binde, R.: Man schreibt nicht bloß für ein Kind... In: Börsenblatt für den Buchhandel. Nr. 33. 25.4.1984. S. 1133
Bitomsky, H.: Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit. Neuwied 1972
Blaukopf, K.: Massenmedium Schallplatte. Wiesbaden 1977
Bloch, E.: Literarische Aufsätze. Bd. 9 der Gesamtausgabe. Frankfurt/M. 1965
Böhme, S.: Der aktive Zuschauer. Was entscheidet die Wirkung einer Kindersendung? In: Film Fernsehen Erziehung. 7.1970.1. S. 22-35
Brackert, H.: Formen und Traditionen des Erzählens. In: Fernsehen und Bildung. 13.1979.3.
Brackert, H.: Und wenn sie nicht gestorben sind... Perspektiven auf das Märchen. Frankfurt/M. 1980
Brandis, J./Dmitijewski, W.: Im Reich der Phantastik. In: E. Barmeier (Hg.): Science Fiction. München 1972
Braun, K.: Theater morgen. Die Revolution der Mittel. In: H. Hoffmann (Hg.): Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Frankfurt/M. 1974
Bruns, B.: Märchen in Medien. Bestandsaufnahme - Kritik - Alternativen. In: Zs. für Pädagogik. 26.1980.3. S. 334
Bühler, C./Bilz, J.: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. München 1958
Bürger, C.: Die soziale Funktion volkstümlicher Erzählformen - Sage und Märchen. In: Projekt DU. 1. Hg. von H. Ide. Stuttgart 1971
Bürger, C.: Zur ideologiekritischen Betrachtung von Sagen und Märchen. In: Phantasie und Realität in der Jugendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1976

Büttner, C.: Emanzipatorischer Umgang mit Kindheit - Kindertheater und Wirklichkeit. In: medien + erziehung. 21.1977. 2. S. 102-111
Buss, M.: Neues aus der Hörerforschung. Stuttgart 1978
Cammann, A.: Märchen als Volkserzählung heute. In: R. Wehse (Hg.): Märchenerzähler - Erzählgemeinschaft. Kassel 1983
Chaney, D.: Processes of Mass Comunication. London 1972
Clark, G.: Der Mann, der mit den Blumen spricht. Bietigheim 1969
Cohen-Séat, G.: Film und Philosophie. Gütersloh 1962
Czenich, M.: Kinderschallplatte. In: K. Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Bd.2. Weinheim 1977. S. 202-204
Darschin, W.: Kinder vor dem BIldschirm. Erste Ergebnisse der Teleskopie-Fernsehforschung. In: Media Perspektiven. 4.1976.8./366-370
Darschin, W.: Veränderungen im Fernsehkonsum der Kinder. In: Media Perspektiven. 5.1977.11. S. 613-624
Dégh, L.: Märchen, Erzähler, Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksgemeinschaft. Berlin 1962
Dégh, L.: Biologie des Erzählens. In: K. Ranke u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 2. Berlin, New York 1979. Sp. 386-406
Dégh, L.: zur Rezeption der Grimmschen Märchen in den U.S.A. In: K. Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Weinheim 1983
Deutscher Bühnenverein (Hg.): Studie zum Kinder- und Jugendtheater. Köln 1971
Deutscher Bühnenverein (Hg.): Theaterstatistik 76/77. Köln 1978
Deutscher Bühnenverein (Hg.): Theaterstatistik 77/78. Köln 1979
Deutscher Bühnenverein (Hg.): Theater und Schule. Beispiele und Folgerungen der Zusammenarbeit. Köln 1979
Dichanz, H./Kolb, G. (Hg.): Beiträge zur Medienforschung. Köln 1979
Diebold, P.: Das Märchen als Tonkonserve. In: H. Künnemann (Hg.): Tonkonserven. Weinheim 1980
Diel, A.: Kritische Medienpraxis. Ziele-Methoden-Mittel. Köln 1974
Dinges, O.: Die Sterntaler - oder brauchen Kinder noch Märchen? In: Phantasie und Realität in der Jugendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1976
Doderer, K. (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim 1975
Doderer, K. (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Weinheim 1983
Dübgen , V.: Theater im Fernsehen. Medienspezifische Arbeitstechniken der Fernsehadaption von Theaterinszenierungen. Berlin 1977
Drumauf, K.: Vorschulfernsehen und Kleinkinder. Berlin 1979
Eberhard, F.: Der Rundfunkhörer und sein Programm. Berlin 1962
Eckert, G.: Der Rundfunk als Führungsmittel. Heidelberg 1941
Eckert, H.: Janosch erzählt Grimm's Märchen. Weinheim 1972
Eichler, N.A.: Sonnenstadt im Nebel. Über das Paradies in den magischen Gärten von Findhorn. Oberhain 1975
Engelmann, B./Zametzer, H.: Kommunikation und handeln. In: Jugend Film Fernsehen. 18. 1974. 2., S. 60-72, 3., S. 123-147, 4., S. 192-208
Emotion als Mittel der Dramaturgie. Themenheft: Fernsehen und Bildung. 12. 1978. 4.
Erlinger, H.D./Jochens,B.: Filmarbeit mit Kindern. Siegen 1979
Esterl, A.: Wie und warum ich Märchenerzählerin wurde. In: Unser Weg mit der Jugend. 16. 1983. 3. S. 11-13

Euler, H.: Hasen, Zwerge, Puppenmuttis. Einige Bemerkungen zum "trivialen" Bilderbuch. In: Informationen Jugendliteratur und Medien. 28. 1976. 4. S. 49-54
Faulstich, W.: Eintührung in die Filmanalyse. Tübingen ^{3}1980
Fatke, R.: Kinder erfinden Geschichten und was man daraus lernen kann. In: D. Baacke/T.Schulze (Hg.): Aus Geschichten lernen. München 1979
Felix, S.W.: Kindliche Sprachentwicklung und Geschichtenerzählen. In: Fernsehen und Bildung. 13. 1979. 3. S. 195-209
Felix, S.W.: Psycholinguistische Aspekte des Zweitsprachenerwerbs. Tübingen 1982
Fetscher, I.: Wer hat Dornröschen wachgeküßt? Das Märchen-Verwirrbuch. Hamburg 1972
Fischer, H.: Märchen auf Schallplatten. Zur Problematik der unbegrenzten Reproduzierbarkeit stereotyper Hörbilder. In: Das gute Jugendbuch. 25. 1975. S. 202-204
Fischer, K.E.: Dramaturgie des Rundfunks. Heidelberg 1942
Fordyce, R.: Children's theatre and creative dramatics. Boston: Hall 1975
Fritz, G.: Kohärenz.Grundfragen linguistischer Kommunikationsanalyse.Tü.1982
Funkische und episcne Gestaltung bei Märchen und Sage. Deutsch-Studien Bd. 2, Meisenheim 1961 (Hg. von W. Flemming u.a.)
Furian, M. (Hg.): Kinder und Jugendliche im Spannungsfeld der Massenmedien. Stuttgart 1977
"Gebt uns Bücher, gebt uns Flügel". Oetinger- Almanach. 19.1981.
Geisler, W./Kalb, P.E.(Hg.): Fernsehvorschule. Weinheim 1975
Geißner, H.: Schallplattenanalysen: Gesprochene Dichtung. Saarbrücken 1965
Gelberg, H.-J. (Hg.): Neues vom Rumpelstilzchen. Weinheim ^{2}1981
Gelberg, H.-J.: Grimms Märchen für Kinder von heute? Betrachtungen zu Janoschs Märchenbuch. In: D. Pesch (Hg.): Bilderbücher. Köln 1980
Giehl, Volksmärchen und Tiefenpsychologie. München 197o
Gielow's Katalog. Internationaler Katalog der gesamten Literatur über Film, Fernsehen und verwandte Gebiete, Schallplatten und Zeitschriften. München: Gielow ^{4}1961
Glaser, H.: Das Fernsehkind und die Trivialmythen. In: A.Heygster/D. Stolte (Hg.): Kinder vor dem Bildschirm. Mainz 1974
Brüder Grimm (Übers.): Irische Elfenmärchen. Stuttgart ^{4}1976
Grimm, W.: Das Wesen der Märchen. In: Ders.: Kleinere Schriften, hg. von G. Hinrichs, Bd.1, Berlin 1881
Haas, G.: Wozu Märchen gut sind. Überlegungen zur zeitgenössischen Märchendiskussion und Märchendidaktik. In: K. Doderer (Hg.): Über Märchen für Kinder von heute. Weinheim 1983
Haas, R.: Kindertheater - Zwergentheater. In: Kinder: Bücher Medien. Zs. des "Roten Elefanten". 17.1982. S.6-9
Haase, H.: Kind und Medien. eine Literaturübersicht zur Wirkungsforschung 1975-1979. In: Media Perspektiven.7. 1979. 12. S. 797-811
Hässler, H.: Zwerge und Riesen in Märchen und Sage. Diss. Tübingen 1957 (masch.)
Hagel, H.: Sprache - Sprechen. In: Unser Weg mit der Jugend. 16. 1983. 4/5. S. 21-24
Hauser, A.: Waldgeister und Holzfäller. Der Wald in der schweizerischen Volkssage. Zürich 1980

Hengst, H.: Schallplatten und Kassetten für Kinder. Markt, Inhalte, Rezeption und Beurteilungskriterien. In: medien + erziehung. 23. 1973. 3. S. 149-160

Hengst, H.: Nur Filme ohne Bilder? In: Ästhetik und Kommunikation. 8. 1977. 27. S. 21-27

Hengst, H.: Auf Kassetten gezogen und in Scheiben gepreßt. Tonkonserven und ihre Funktion im Medienalltag von Kindern. Frankfurt/M. 1979

Henßen, G.: Zur Geschichte der bergischen Volkssage. Eberfeld 1928

Henßen, G. (Hg.): Volk erzählt. Münsterländische Sagen, Märchen und Schwänke. Münster 1935

Henßen, G.: Volkstümliche Erzählerkunst. Wuppertal 1936

Henßen, G.: Überlieferung und Persönlichkeit. Die Erzählungen und Lieder des Egbert Gerrits. Münster 1951

Henßen, G. (Hg.): Bergische Märchen und Sagen. Münster 1961

Henßen, G. (Hg.): Deutsche Volkserzählungen aus dem Osten. Münster ^{2}1963

Heygster, A.L./ Stolte, D. (Hg.): Fernsehkritik. Kinder vor dem Bildschirm. Mainz 1974

Hetmann, Frederik (d.i.: H.C. Kirsch) (Hg.): Die Reise in die Anderswelt. Feengeschichten und Feenglaube in Irland. Düsseldorf 1981

Hetmann, Frederik: Traumgesicht und Zauberspur. Märchenforschung-Märchenkunde-Märchendiskussion. Frankfurt/M. 1982

Hickethier, K.: Medienarbeit. Konzepte, Projekte, Erfahrungen. In: K.W. Bauer/J. Vogt (Hg.): Kinder-Bücher - Massenmedien. Bd. 1: Lesen. Opladen 1975

Höfig, W.: Der deutsche Heimatfilm. 1947-1960. Stuttgart 1973

Hölzel, W.: Affektspiele im Kindergarten unter dem Eindruck von Fernsehsendungen. In: Zs. für Pädagogik. 21.1975.3. S. 379-387

Hofmann, O.: Träume für die Zukunft. In: Film, Fernsehen, Filmerziehung. 1. 1964. 1. S. 21-34

Hohenacker, H.: Das feuerrote Spielmobil. In: A.L. Heygster/ D. Stolte (Hg.): Fernsehkritik. Mainz 1974, S. 155-168

Holzer, H./Kreckerl, R.: Jugend und Massenmedien. In: Soziale Welt. 18. 1967. 2/3. S. 199-215

Holzer, H.: Kinder und Fernsehen. Materialien zu einem öffentlich-rechtlichen Dressurakt. München 1974

Horn, K.: Grimmsche Märchen als Quellen für Metaphern und Vergleiche in der Sprache der werbung, des Journalismus und der Literatur. In: Muttersprache. 1981. 91. S. 106-115

Hunziker, P.: Fernsehen und interpersonelle Kommunikation in der Familie. In: Publizistik 21. 1976. 2. S. 180-195

Israel, W.: Märchen und Bühnenmärchen im Zeitalter der Medien. In: Phantasie und Realität in der Jugendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1976

Jahnke, M.: Von der Komödie für Kinder zum Weihnachtsmärchen. Meisenheim/G. 1977

Janning , J. : Volksmärchen und Schallplatten. In: Wirkendes Wort. 24. 1974. S. 178-193

Janning, J.: Märchenerzählen: läßt es sich lernen - kann man es lehren? In: R. Wehse (Hg.): Märchenerzähler-Erzählgemeinschaft Kassel 1983 (I)

Janning, J.: Wie wurde ich Märchenerzähler? In: Unser Weg mit der Jugend. 16. 1983. 3. S. 14-15 (II)

Janosch erzählt Grimms Märchen und zeichnet für Kinder von heute Weinheim 1972

Jensen, K. / Rogge, J.U.: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980
Jensen, K.: Der kindliche Umgang mit Massenmedien. In: Zs. für Pädagogik. 26. 1980. 3. S. 383-399
Jerrendorf, M.: Märchen im Kindertheater. Ein Werkstattgespräch. In: Unser Weg mit der Jugend. 16. 1983. S. 6-9
Jörg, S.: Was Bilder dem Kind erzählen. In: Fernsehen und Bildung. 13. 1979. 3. S. 209-222
Jung, J.: Märchen, Sagen und Abenteuergeschichten auf alten Bilderbogen, neu erzählt von Autoren unserer Zeit. München 1974
Karlinger, F.: Wege der Märchenforschung. Darmstadt 1973 (=Wege der Forschung Bd. 255)
Katalog der Literaturvorlagen in Film und Fernsehen. Hg. von der Gesellschaft für Filmdokumentation. Wiesbaden- Breckenheim 1973
Keller, K.: Kinder und Film. Geschichte, Erforschung und Perspektiven des Kinderfilms. Aachen 1978
Keilhacker, M./Wasem, E.: Jugend im Kraftfeld der Massenmedien. München 1965
Keilhacker, M.: Das Verhältnis von Kindern zu erzählten Märchen im Fernsehen. In: Jugend, Film, Fernsehen. 9. 1965. 2. S.70-81
Keilhacker, M. u.a.: Filmische Darstellungsformen im Erleben des Kindes. Auswirkungen des Filmerlebens. München 1967
Keilhacker, M.: Wie Kinder und Jugendliche Film und Fernsehen erleben. In: medien+erziehung. 23. 1979. 2. S. 67-79
Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. In ihrer Urgestalt herausgegeben von F. Panzer. Hamburg 1948
Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Mit Zeichnungen von O. Ubbelohde und einem Vorwort von I. Weber-Kellermann. Marburg 1979 (ursprünglich 1922)
Klemann, E.: Wenn Maja und ihre Freunde im Wohnzimmer zaubern... Deskription und Analyse von Zeichentrickfilmserien im Fernsehen anhand vier exemplarischer Beispiele. Kassel 1980 (Examensarbeit der Gesamthochschule Kassel, FB 23 Visuelle Kommunikation)
Kohli, M.: Die Bedeutung der Rezeptionssituation für das Verständnis eines Fernsehfilms durch Kinder. In: Zs. für Soziologie. 5. 1976. 1. S. 38-51
Kindermedien. Themenheft "Ästhetik und Kommunikation".1977.27.
Klotz, V.: Die Weltordnung im Märchen. In: Neue Rundschau 81. 1970. 1.
Kluth, T.: Zur Situation des Kinderfilms in den 80er Jahren. In: W. Schneider (Hg.): Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Hardebek 1982
Kluth, T.: Haro Senft. In: W. Schneider, Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Hardebek 1982
Knauth, J.: Zum Beispiel Märchen. In: Neue deutsche Literatur. 22. 1974. 6. S. 51-55
Knott, B.: Die Kinderprogramme des Hörfunks. In: Funkkorrespondenz. 1975. 45. S. 1-29
Knüsel, K.: Reden und Schweigen in Märchen und Sagen. Diss. Bern 1980
Kommer, H.: Filmformen im Kinderprogramm. In: W. Geisler/ P. Kalb (Hg.): Fernsehvorschule. Weinheim 1975
Kolneder, W./Ludwig, V./ Wagenbach, K. (Hg.): Das Grips-Theater. Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater. Berlin 1979
Koneckis, R.: Ordnungsvorstellungen im Märchen. In: Märchenkreis. Märchenzeitung Nr.2, hg. vom "Märchenkreis Salzgitter". Sommer 1981

Koschinski, C.: Wilhelm Hauffs "Der kleine Muck" in der Verfilmung von Wolfgang Staudte. Magisterarbeit WS 1979/80 an der FU Berlin, FB Germanistik

Kovács, A.: Eine Märchenerzählerin im heutigen Kakasd. In: R. Wehse (Hg.): Märchnerzähler- Erzählgemeinschaft. Kassel 1983

Kübler, H.-D.: Kompetente Kinder vor'm Bildschirm. Grundlegung einer subjektorientierten Fernsehpädagogik. In: medien + erziehung. 21. 1977. 2. S. 81-101

Kübler, H.-D./Lipp, C.: Kinderfernsehen versus Kinder sehen fern. In: H. Kreuzer/K. Prümm (Hg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Stutgart 1979

Kübler, H.-D. u.a.: Kinderfernsehsendungen in der Bundesrepublik und der DDR. Eine vergleichende Analyse. Tübingen 1981 (= Medien in Forschung und Unterricht. Bd. 3)

Kühleborn, H.E.: Rotkäppchen und die Wölfe. Von Märchenfälschern und Landschaftszerstörern. Frankfurt/M. 1982

Künnemann, H.: Märchen - wozu? Hamburg,München o.J. (= Beihefte zum Bulletin Jugend und Literatur Nr. 7)

Künnemann, H.: Kinder und Kulturkonsum. Weinheim ^{2}1974

Künnemann, H./Müller, H.: Bilderbogen In: K. Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur, Weinheim 1975

Künnemann, H./Müller, H.: Bilderbuch. In: K. Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim 1975

Künnemann, H. (Hg.): Tonkonserven. Schallplatten und Kassetten für Kinder und Jugendliche. Hamburg 1980

Küsters, B.: Kinderfilm im Fernsehen. In: W. Schneider (Hg.): Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Weinheim 1982

Kunze, R.: Die unmögliche Frage. In: Märchenkreis. Märchenzeitung Nr. 2, hg. vom "Märchenkreis Salzgitter", Sommer 1981

Kuntze, B.: Ein Arzt hilft seinen Patienten mit Märchen statt mit Pillen. In: Die Welt, 26.9.1981

Laiblin, W.: Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung Bd. 102)

Lampe, M.: Kindliche Nachahmung und Identifikation bei humorvollen Verhaltensweisen. München 1972 (= Dokumente zum Theater für Kinder und Jugendliche Nr. 2)

Lang, R. (Bearb.): Hörfunk und Fernsehen. Aufsatznachweis aus Zeitschriften und Sammelwerken 1975/76. Köln: WDR Bibliothek 1977 ff.

Lenz, F.: Bildsprach der Märchen. Stuttgart ^{2}1972

Liede, M./Ziehe,T.: Über Telefonitis, die Liebe zu alten Klamotten und den Hunger nach Intensität. Gespräche über die junge Generation. Reinbek 1983

Lipp, C.: Puppen im Fernsehen: Kindertümelnde Reliktfiguren oder kritische Opponenten? Tübingen 1977 (masch.)

Lipp, C.: Das Kindertheater. Vom Weihnachtsmärchen zur Sexualaufklärung. In: K. Jensen/J.U. Rogge: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980 (I)

Lipp, C.: Das Kinderfernsehen in der BRD. In: K. Jensen/J.U. Rogge: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980 (II)

Lotmann, J.: Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films. 1977

Lüthi, M.: Die Gabe im Märchen und in der Sage. Zürich 1943

Lüthi, M.: Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung. Bern, München 1961

Lüthi, M.: Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens. Göttingen ^{3}1968

Lüthi, M.: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen 1969

Lüthi, M.: Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild - Thematik - Formstreben. Bern, München 1970
Lüthi, M.: Das Volksmärchen als Dichtung und Aussage. In: Der Deutschunterricht. 1976. 6. Stuttgart
Lüthi, M.: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Stuttgart ^{6}1978
Lüthi, M.: Zum Schutz von Dornröschen. Neue Züricher Zeitung. Ausgaben vom 31.12.1977 und 1.1.1978
Lüthi, M.: Märchen. Stuttgart ^{7}1979
Maar, P.: Kindertheaterstücke. Hamburg 1984
Mackensen, L. (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Märchens. Berlin, Leipzig 1930/33. Bde. 1-2
Mackensen, L.: Das deutsche Volksmärchen. In: Handbuch der deutschen Volkskunde, hg. von W. Peßler, Bd.2, S. 305-326 Potsdam o.J.
Maier, K.E.: Phantasie und Kinderliteratur. In: Phantasie und Realität in der Jugendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1976
Maletzke, G.: Der Rundfunk in der Erlebniswelt des heutigen Menschen. Diss. Hamburg 1950
Mallet, C.-H.: Kennen Sie Kinder? Hamburg 1981
Mallet, C.-H.: Das Einhorn bin ich. Hamburg 1982
Marquardt, M.: Pädagogische Arbeit mit Schallplatten und Tonkassetten im Kindergarten. Fellbach 1979
Matthias, D.: Wahrnehmung und Sprachgebrauch. Eine empirische Untersuchung der Filmwirkung auf die Sprache des Kindes. Köln 1978
Mc Luhan, M.: Die magischen Kanäle. Frankfurt/M. u.s.w. 1970
Mendelssohn, M.F.: Vom fliegenden Pantoffel zum Automotor. Das romantische und das technische Märchen. Funk. Berlin 1930. Heft 10. Beilage Frauen- und Jugendfunk. S. 39
Merkel, J.: Kinderunterhaltungsmedien. Annäherung an einen undeutlichen Begriff. In: Ästhetik und Kommunikation. 8. 1977. 27. S. 5-12
Metz, C.: Sprache und Film. Frankfurt/M. 1973
Meves, C.: Erziehen und Erzählen. Über Kinder und Märchen. Freiburg 1982
Meyer, A.: Kinderfilme mit Sinn und Sinnlichkeit. In: Medium. 8. 1978. 3. S. 21.23
Meyer, R.: Die Weisheit der deutschen Volksmärchen. Stuttgart ^{5}1982
Mieder, W. (Hg.): Grimms Märchen modern. Prosa, Gedichte, Karikaturen. Stuttgart 1979
Mönckeberg-Kollmar, V.: Das Märchen und unsere Welt.Düsseldorf 1972
Münster, C.: Das Fernsehprogramm. Voraussetzungen und Aufgaben. In: E. Dovifat (Hg.): Handbuch der Publizistik. Bd. 2: Praktische Publizistik. Teil 1. Berlin 1969. S. 470-485
Muffler-Kluth, t./Ried, E.: Vorstoß in die Wirklichkeit unserer Kinder. In: Medium. 8. 1978. 10. S. 24-28
Nickel, H.: Die visuelle Wahrnehmung im Kindergarten- und Einschulungsalter. Bern 1967
Nickel, H.: Entwicklungspsychologie des KIndes- und Jugendalters. Bern u.s.w. 1972
Nitschke, A.: Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen. Stuttgart 1976. (=problemata 53.)
Olrik, A.: Epische Gesetze der Volksdichtung. In: Zs. für das deutsche Altertum. 51.S.1909
Paramonowa, K.: Das Märchen im Film. Aus den Arbeitserfahrungen sowjetischer Filmregisseure. In: Film, Fernsehen, Filmerziehung. 1966. 2. S. 75-92

Piaget, J.: Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kind. Gesammelte Werke Bd. 2. Stuttgart 1975
Portmann, A.: Welterleben und Weltwissen. München 1964
"Presse-Information" zu Paul Maar, Oetinger Verlag, o.J.(masch.)
Projektgruppe Kinderfernsehen: Wenn Ernie mit der Maus in der Kiste rappelt. Frankfurt/M. 1975
Prokop, D.: Massenkultur und Spontaneität. Frankfurt/M. 1964
Psaar, W./ Klein, M.: Wer hat Angst vor der bösen Geiß? Zur Märchendidaktik und Märchenrezeption. Braunschweig 1976
Rau, P.: Schneewittchen im Feuerroten Spielmobil. Analyse einer gegenwartsorientierten Märchenadaption. Zulassungsarbeit für das Staatsexamen, Tübingen 1978 (masch.)
Rau, P.: Kinder vor dem Radiogerät. In: K. Jensen/J.U. Rogge: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980
Rau, P.: Märchen. In: H.-D. Kübler u.a.: Kinderfernsehsendungen in der Bundesrepublik und der DDR. Tübingen 1981
Reiners, G./BRehem, D.: Schöpferische Kräfte des Kindes. Entfaltung - Gefährdung. Vomperberg/Tirol 1973
Renftle, R.: Im Dienste des Königs. Großbrannenberg 1980
Richter, D./Merkel, J.: Märchen, Phantasie und soziales Lernen. Berlin 1974.
Richter, D./ Vogt (Hg.): Die heimlichen Erzieher. Reinbek 1974
Riha, K.: Bilderbogen, Bildergeschichte, Bilderroman. In: W. Haubrichs (Hg.): Erzählforschung 3. Göttingen 1978
Röhrich, L.: Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung. Wiesbaden ²1974 (1956)
Röhrich, L.: Gebärde, Metapher, Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung. Düsseldorf 1967
Röhrich, L.(Hg.): Kinder malen Märchen. Frankfurt/M. 1976
Röhrich, L.: Märchen für Kinder und Erwachsene. In: D. Pesch (Hg.): Bilderbücher. Köln 1980
Rölleke, H. (Hg.): Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. 3 Bde. Stuttgart 1980
Rogge, J.U.: Kritik der Wirkungsforschung. In: H. Dichanz/G. Kolb (Hg.): Beiträge zur Medienforschung. Köln 1979 (I)
Rogge, J.U.: Vergleichende Analyse der Sandmännchen-Serien in der Bundesrepublik und der DDR. In: Rundfunk und Fernsehen . 27. 1979. 4. S. 482-494 (II)
Rogge, J.U.: Praxisbezogene Überlegungen zur Film- und Fernsehsprache als Analyseansatz. In: H. Dichanz/G. Kolb (Hg): Beiträge zur Medienforschung. Köln 1979. S. 46-80 (III)
Rogge, J.U.: Der Schallplatten- und Kassettenmarkt für Kinder oder ein Lehrstück über Billigproduktionen und Kommerz. In: K. Jensen/J.U. Rogge: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980 (I)
Rogge, J.U.: Filme für Kinder oder die Analyse einer Fata Morgana. In: K. Jensen/J.U. Rogge: Der Medienmarkt für Kinder in der Bundesrepublik. Tübingen 1980 (II)
Rogge, J.U.: Kinder filmen ihre Umwelt. Ein Beitrag zur Medienpädagogik. In: medien + erziehung. 1980. 4. S. 205-211 (III)
Rogge, J.U.: In Stereo und Technocolor - Märchen aus der Konserve. Über Möglichkeiten des Märchenerzählens in Medien. Vortrag, September 1981 (masch.)
Rogge, J.U.: Medienverbund und Umwelt, Medienbiographie und Lebensgeschichte. In: Informationen Jugendliteratur und Medien. NF. 33. 1981. 4. S. 62-73
Rogge, J.U.: Medienumgang und Medienbiographie. In: Informationen Jugendliteratur und Medien. NF. 33. 1981. 5. 82-97
Rogge, J.U.: Kinder ind Schallplatten. In: Buch und Bibliothek. 34. 1982. 3. S. 23-35
Rogge, J.U.: Fernsehprogramm für Kinder - märchenhaft? In: Kinder: Bücher - Medien. Zs. des "Roten Elefanten". 17. 1982. S. 19-22

Rogge, J.U.: Märchen in den Medien. Über MÖglichkleiten und Grenzen medialer Märchen-Adaption. In: K. Doderer: Über Märchen für Kinder von heute. Weinheim 1983
Ross, W.: Es war einmal und es wird wieder. Ein neuer Trend: Märchen für Liebhaber und Professoren. In: Südwest Magazin, 7.1.1979
Rougemont, C.: ...dann leben sie noch heute. Erlebnisse und Erfahrungen beim Märchenerzählen. Münster 1982 (urspr. 1962)
Sahr, M.: Zur Wirkung von Märchen. Eine medienvergleichende Betrachtung zum Grimmschen Märchen "Der alte Sultan". In: B. Hurrelmann (Hg.): Kinderliteratur und Rezeption. Baltmannsweiler 1980 (auch in: Das gute Jugendbuch. 27. 1977)
Santucci, L.: Das Kind, sein Mythos und sein Märchen. Hannover 1964
Saxer, U. u.a.: Die Massenmedien im Leben der Kinder und Jugendlichen. Eine Studie zur Mediensozialisation im Spannungsfeld von Familie, Schule und Kameraden. Zug 1980
Schanze, H.: Medienkunde für Literaturwissenschaftler. Einführung und Bibliographie. München 1974
Schenda, R.: Kinder- und Märchenbücher, Märchenforschung und Geschichte. In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. 4. 1978. 10. S. 25-29
Schenda, R.: Märchen erzählen - Märchen verbreiten. Wandel der Mitteilungsformen einer populären Gattung. In: K. Doderer (Hg.). Über Märchen für Kinder von heute. Weinheim 1983
Scherf, W.: Ablösungskonflikte in Zaubermärchen und Kinderspiel. In: Phantasie und Realität in der JUgendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bad Heilbrunn 1976
Scherf, W.: Lexikon der Zaubermärchen. Stuttgart 1982
Scherf, W.: Psychologische Funktion und innerer Aufbau des Zaubermärchens. In: R. Wehse (Hg.): Märchenerzähler - Erzählgemeinschaft. Kassel 1983
Schier, K.: Überlegungen zur Funktion von Phantasie und Wirklichkeit im Volksmärchen unserer Zeit. In: Phantasie und Realität in der Jugendliteratur. 3. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Bas Heilbrunn 1976
Schindler, O.G. (Bearb.): Theaterliteratur. Ein bibliographischer Behelf für das Studium der Theaterwissenschaft. Wien 1978
Schmitz, J.: Erfahrungen beim Erzählen eines Märchens im Kinder garten. In: H. Brackert (Hg.): Und wenn sie nicht gestorben sind... Frankfurt/M. 1980
Schneider, I.: Der verwandelte Text. Tübingen 1981
Schneider, W. (Hg.): Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Hardebek 1982 (= Beiheft zum Bulletin Jugend und Literatur Nr. 18)
Schoof, W.: Zur Geschichte des Grimmschen Märchenstils. In: Der Deutschunterricht. 15. 1963. 2. (Juni)
Schwarz, R. (Hg.): Didaktik der Massenkommunikation, 2 Bde. Stuttgart 1974, 1976
Schwietering, J.: Volksmärchen und Volksglaube. In: Euphorion N.F. 36. 1935. S. 74
Seehafer, K.: Von der Verwandtschaft des Menschen mit dem Kosmos. Rudolf Steiners anthroposophische Märchentheorie untermauert die Bedeutung der Bildsprache. In: Stuttgarter Zeitung Nr. 269, 21.11. 1981, S. 53
Siegmund, W.D. (Hg.): Antiker Mythos in unseren Märchen. Kassel 1984
Silbermann, A. (Hg.): Mediensoziologie. Bd. 1: Film. Düsseldorf 1973

Simone, G.: Zur Interaktion von Bild und Text. Magisterarbeit o.J. Ludwig-Maximilian-Universität München. Institut für Kommunikationswissenshchaft. (masch.)
Singer, J.L.: Affekt und Imagination in der Kindheit. Studien über Spiel und Phantasie. In: Fernsehen und Bildung. 1978. 3.
Spielmann, E.: Auf der Anklagebank: Das Märchen. In: Jugend und Buch. Vjs. des Österreichischen Buchklubs der Jugend. 11. 1962. 2.
Speichert, H.: Gibt es einen neuen Sozialisationstypus? In: L. Doormann (Hg.): Kinder in der Bundesrepublik. Materialien, Initiativen, Alternativen. Köln 1979
Stier-Somlo, H.: Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele. Berlin, Leipzig 1926
Stolte, D.: Der Einfluß des Fernsehens auf die Verhaltensweisen der Menschen. In: Publizistik 23. 1978. 4. S. 357.368
Straßner, E.: Sprache in Massenmedien. In: Althaus (u.a.) (Hg.): Lexikon der Germanistik. Linguistik. Tübingen 1980
Straßner, E.: Sprachstrukturen. In: I.Hermann/A.L. Heygster(Hg.): Fernsehkritik. Bd. 13: Sprache im Fernsehen. Mainz 1981
Strobel, H.: Der Kinderfilm - Kino für alle. Kriterien und Aufgaben. In: W. Schneider (Hg.): Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm. Hardebek 1982
Stumpfe, O.: Die Symbolsprache der Märchen. Münster/W. 1969
Swarovski, D.: Naturwesen. Eine verborgene Wunderwelt. Innsbruck 1982
Tangenberg-Grischin, M.: ...zum Fest, zum Traum - frei von pädagogischem und anderem Ballast. In: Kinder: Bücher-Medien. Zs. des "Roten Elefanten". 17. 1982. S. 10-11
Thyssen, S.: Vorschulkinder und Massenmedien. Bochum 1977
Todorov, T.: Einführung in die phantastische Literatur. München 1972
Töpfer, D.: "...und lebten glücklich immerdar". Hörfunkmanuskript. Deutschlandfunk. 7.1.1981
Ubbens, W.(Bearb.): Jahresbibliographie Massenkommunikation. 1. 1974/75 ff. Bremen 1976 ff.
Unser Weg mit der Jugend. Hg. von M. Schulze. Großbrannenberg. Themenheft Märchen: 16. 1983. 3.
Vollmann, H.: Ein Tor öffnet sich. Stuttgart 1983
Wassertheurer, G.: Märchen - Schule des Gefühls. In: Unser Weg mit der Jugend. 13. 1980. 5/6. S. 31 (auch in: spielen und lernen. 1980.5.)
Waechter, F.K.: Der Teufel mit den drei goldenen Haaren: nach den Brüdern Grimm. Frankfurt/M. 1982 (=Theaterbibliothek 49. Kindertheater)
Watzlawick, P. u.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern u.a. ^{4}1974
Wehse, R. (Hg.): Märchenerzähler - Erzählgemeinschaft. Kassel 1983
Wehse, R.: Volkskundliche Erzählerforschung. In: Ders., ebenda.
Wewtzer, H.: Die Faszination der Bilder. In: Märchenkreis. Märchenzeitung Nr. 2, hg.vom "Märchenkeris Salzgitter". Sommer 1981
Winn, M.: Die Droge im Wohnzimmer. Für die kindliche Psyche ist Fernsehen Gift. Reinbek 1979

Zipes, J.: Grimms in Farbe, Bild und Ton. Der deutsche Märchenfilm für Kinder im Zeitalter der Kulturindustrie. In: W. schneider (Hg.): Aufbruch zum neuen bundesdeutschen Kinderfilm . Hardebek 1982
Zudeick, P.: Neue Innerlichkeit und alte Weinerlichkeit. Unter den Märchenerzählern macht sich ein Hang zum schönen Gestern breit. In: Stuttgarter Zeitung. Nr. 269, 21.11.1981. S. 53

Anhang

SÜDWESTFUNK
Erziehung und Ausbildung

2. Programm
Samstag, 24.12.1983
10.30 - 11.00 Uhr

NOTIZEN AUS DER PÄDAGOGISCHEN PROVINZ -
eine Sendung nicht nur für Eltern und Lehrer

"Und weil sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute."

Ein Beitrag zum Thema Kinder und Märchen

Manuskript: Marion Jerrendorf

Redaktion: Margret Liede

Moderation:
Nicht weil es wieder einmal weihnachtet und in diesen Tagen der allgemeine Geschenkerummel auch die Märchenbücher, Märchenplatten und -kassetten in die vorderste Reihe der Bestseller rückt, nein: weil schon seit einiger Zeit eine neue Märchenwelle aufgekommen ist, wollen wir heute über die Hintergründe dieses neuen Trends nachdenken und fragen, unter welchen Aspekten Märchen auch heute noch für unsere Kinder sinnvoll sein können. Wir wollen keine Buchbesprechungen oder Anregungen für letzte Geschenkideen anbieten. Im Gegenteil: wir möchten davor warnen, allzu unbedacht auf einer Modewelle mitzuschwimmen, mit der heute die Unterhaltungsindustrie unter dem Decknamen 'Märchen' allerhand Unbrauchbares, 'leeres Lesefutter' oder Comic-Geschichten produziert. Im Gefolge von Michael Endes 'Momo' oder seiner 'Unendlichen Geschichte', von Tolkiens 'Herr der Ringe' oder wie sie alle heißen, entwickelte sich ein ganzer 'Boom' fantastischer Geschichten, und es entstand die sogenannte 'fantasy'-Literatur.

Aber Märchen sind ursprünglich etwas ganz anderes. Mehr zu diesem Thema hören Sie nun in einem Beitrag von Marion Jerrendorf:

Sprecher 1
Die Volksmärchen sind - wie der Name sagt - im Volk entstanden und durch mündliches Weitererzählen überliefert worden. Es gibt keinen Autor solcher Märchen. In Deutschland haben sich schließlich die Gebrüder Grimm um die Wende ins neunzehnte Jahrhundert hinein verschiedene solcher Überlieferungen systematisch erzählen lassen und sie aufgeschrieben.

Sprecher 3
"'Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm.': am Christabend 1812 lagen sie unter Bettinens Weihnachtsbaum, ein schmaler Band schlechten Druckes auf schlechtem Papier, doch in hoffnungsrei-

ches Grün gebunden mit goldenem Schnitt und goldenem Gehalt. Daß ihres kleinen Söhnchens Name auf dem Widmungsblatte stand, zog der jungen Mutter, wie ihr Dankesbrief meldet, ein Jauchzen aus der Seele. Aber nicht sie allein, die ganze Nation hatte mit diesem Buch ein Weihnachtsgeschenk empfangen, das heute, einhundertfünfunddreißig Jahre nachdem es beschert ward, noch nichts eingebüßt hat von der beseligenden Kraft, mit der es die erste Empfängerin beglückte."

Sprecher 1
So schreibt der Germanist Friedrich Panzer im Geleitwort zu seiner 1955 erschienenen 'vollständigen Ausgabe' der 'Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm in der Urfassung'.

Srecher 2
Doch wir haben angesichts des neuen Märchentrends am Ende des Jahres 1983 nicht vergessen, daß in den 60er und 70er Jahren sehr heftige Kritik an den Volksmärchen geübt worden ist. Man verbannte sie nahezu völlig aus den Kinderzimmern. Der Kinderbuch- und Kindertheater-Autor Paul Maar hat sich intensiv mit Märchen befaßt und diese Entwicklung verfolgt:

Originalton (Paul Maar):
"Es war ja ne Zeit lang große Mode, so vor etwas zehn Jahren, die Märchen ziemlich zu verdammen und zu bekämpfen. Und zwar hat man da hauptsächlich rationale Gründe angeführt, die sicher zum Teil auch richtig sind. Man hat also etwa gesagt: das Märchen erzieht zur Passivität. Die Märchenhelden und -heldinnen sind häufig so, daß sie hilflos sind, daß sie nichts unternehmen, daß es eines Wunders bedarf, einer Zauberei, um aus irgendeiner unmöglichen Situation herauszuführ'n und hat gemeint, wenn man Kindern das erzählt, wird man in ihnen so'n Bewußtsein erwecken: 'Na ja, also ich muß mich nur hinsetzen und warten, dann hilft mir schon einer. Ich muß mir also nich selber helfen.' Das war der eine Kritikpunkt. Der zweite war der, daß Märchen überholte gesellschaftliche Zustände zeigen.

Zum Beispiel steht immer der König an der Spitze, und was der König sagt, das wird getan. Und der dritte Einwand gegen das Märchen war auch der gegen die Grausamkeit im Märchen. Das mag alles stimmen und trotzdem glaube ich, daß man damit nur e i n e Dimension des Märchens sieht, und das Märchen ist halt vielschichtiger, ist tiefer und hat mehrere Dimensionen."

Sprecher 1
Wesentlich beigetragen zur neuen Sicht der alten Märchen hat ohne Frage Bruno Bettelheims Buch "Kinder brauchen Märchen" Ende der 70er Jahre. Es machte deutlich, daß Märchen keineswegs herrschaftsstabilisierende, klischeehafte oder grausame Geschichten sind, sondern daß sie mit Bildern und Symbolen Entwicklungsprozesse in Geistund Seele des Menschen darstellen. Diese ereignen sich in jedem Lebensalter und Volksmärchen sind auch f ü r jedes Lebensalter vorhanden. Doch nicht alle Märchen eignen sich gleichermaßen für jede Altersstufe.

Sprecher 2
Was hat nun die Märchen aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, in den sie die abwertende Kritik der 60er und 70er Jahre versenkt hatte? War es die politische Wende, die nun auch nach den Märchen Rück-Schau hielt?

Der Journalist und Pädagoge Horst Speichert skizziert die Entwicklung der letzten Jahre:

Originalton (Horst Speichert):
"Ja, die neue Aktualität von Märchen ist meines Erachtens nur zu sehen auf dem Hintergrund der kulturellen Entwicklung bei uns in den letzten 15, 20 Jahren - oder, wenn man will, noch länger - . Am Ende der 60er Anfang der 70er Jahre hatten wir ja eine sehr markante Zeit, in der der Verstand und die politische Moral in den Vordergrund gerückt worden waren; und alles, was damals politisch und kulturell an Bedeutendem gedacht und getan wurde, das war eben intellektuell und

moralisch geprägt. Und so'ne große Vereinseitigung führt notwendigerweise zu Lernprozessen. Und jetzt meine ich nicht zu Lernprozessen bei denen, die das immer schon gewußt haben, sonder bei denen, die diesen Prozeß selber vorangetragen haben. Wer heute z.B. sich eben ökologisch verhält, wer heute gegen die Vergeudung von Umweltressourcen kämpft, ist in der Regel einer von denen, die damals rein intellektuell z.B. für das Leben in der Großfamilie sich eingesétt haben, oder so. Und dieser Prozeß, dieser Lernprozeß, diese Erfahrung will ich lieber sagen, die haben eben gezeigt, daß 'ne starke Vereinseitigung zunächst einmal dagewesen ist. Und in diesem Prozeß sind wir heute, wir fangen an zu begreifen, daß der Mensch ein ganzheitliches Wesen ist. Wir fangen an zu begreifen, daß wir uns nicht nur vom Kopf leiten lassen können, daß wir nicht nur intellektuell und moralisch unsere Umwelt und unsere Probleme meistern können. Und in diesem Zusammenhang, daß wir wiederentdecken: die Natur, wiederentdecken : die Bedeutung der natürlichen Kreisläufe, daß wir nicht einfaoh Dinge produzieren können, die die Natur nicht kennt und einfach irgendwo deponier'n wie DDT oder Plastik irgendwo vergraben bis die ganze Welt nur noch aus Plastik besteht, in diesem Zusammenhang ist auch die Wiederentdeckung des Märchens zu sehen. Nämlich die Widerentdeckung des Emotionellen, des Mythischen, des Mystischen oder des Unbewußten. Und es ist leicht möglich, daß nun Leute sich die Hände reiben, die schon immer für das Märchen gewesen sind. Diese Leute haben überhaupt nicht recht, natürlich, weil sie ja nicht diesen Lernprozeß, diesen Erfahrungsprozeß durchgemacht haben. Sondern, sie sind meinetwegen auf dem Stand von 1900 stehen geblieben und sehen nur rein äußerlich, daß das, was sie immer gut gefunden haben, nun heute von andern Leuten gut gefunden wird, die's aber ganz anders meinen. Das is' also die Doppeldeutigkeit der jetzigen Situation und die Mißverständnisse, die daraus resultieren können."

Sprecher 1
Einig können sich alte und neue Märchenliebhaber jedoch in der Feststellung werden, daß es dem Märchen darauf ankommt, ein ganzheitliches Menschenbild zu vermitteln. Es zeigt nämlich, daß der Mensch, der sich so weit als möglich im Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten in Natur und Kosmos entwickeln kann, im Endeffekt der Erfolgreiche ist, weil ihm ungeahnte Hilfen zuteil werden können auf seinem Weg durch alle Prüfungen und über alle Hindernisse hinweg. Der Märchenheld ist meist gesellschaftlich nicht anerkannt, ist der Kleinste oder angeblich der Dümmste. Aber er hat sich eine Kindlichkeit bewahrt, die ihm Zugang zu Hilfen verschafft, mit denen keiner rechnet. Deshalb können Märchen Hoffnung vermitteln und helfen. Denn sie zeigen, daß man mit seinem Problem nicht allein steht, daß gewisse Entwicklungsphasen einfach durchlebt werden müssen und daß sie gut ausgehen können, daß also Konflikte lösbar sind.

Sprecher 2
Märchen sagen das alles aber in Bildern, verschlüsselt. Und sie haben ihre eigene Sprache, mittels derer diese Bilder im Hörer oder im Leser entstehen. Er identifiziert sich mit dem Helden des Märchens und durchlebt mit ihm alle Stationen seiner jeweiligen Entwicklungsgänge. Nicht jedem ist es möglich, den Gehalt eines Märchens aus dieser Sprache herauszulesen. Unsere intellektbetonte Erziehung hat weitgehend unsere Fähigkeit zugemauert, in Bildern zu leben und zu empfinden. Im Gespräch über das Märchen kann diese Fähigkeit jedoch wiederentdeckt werden, ist es möglich verschüttete Zugänge zu den Bildern der Märchen zu öffnen. Dies allerdings nur, wenn man die Geschichten nicht mit dem Seziermesser zerstückelt, sondern wenn man behutsam den Einheiten nachgeht, die das Märchen Stufe für Stufe aufgebaut hat!

Sprecher 1
Kinder hingegen ist es oftmals möglich, ein Märchen

intuitiv zu erfassen. Natürlich setzt das voraus, daß man sorgfältig darüber nachdenkt, wann welches Märchen geeignet sein könnte:

Originalton (Arnica Esterl):
"Das ist natürlich Erfahrungssache. Es gibt schon Märchen, von denen man sagen kann, daß sie zu bestimmten Altersstufen sehr genaupassen. Wenn man ein Märchen wie 'Marienkind' in einer dritten Klasse erzählt, wird man eine ganz ungeheure, spannende Reaktion erleben, die zum Teil in einer zweiten Klasse noch nicht möglich ist, weil die Kinder mit dem Problem selber noch nicht so leben. Und so gibt es in der ersten Klasse Märchen mit tüchtigen und Eigenschaften erwerbenden Jünglingen wie 'Die vier kunstreichen Brüder' oder 'Sechse kommen durch die ganze Welt', die sehr dazu geeignet sind, die Kinder gerade in diese neue Lebens- und Schulwelt einzuführen.
Wenn ein Kind neu in die Schule kommt und mit einer Klasse, einer größeren Klasse, zusammen eine soziale Einheit bilden muß, kann es sogar sehr hilfreich sein, wenn sie gerade diese Märchen, in denen neue Eigenschaften und neue Fähigkeiten, neues Wissen erworben wird, hören, d i e s e Märchen hören und mit Freude und mit Humor erleben."

Autorin:
"Dann hätten Märchen eine Vorbildfunktion?"

"Das haben alle Märchen sowieso. Auf die mannigfaltigsten Arten zeigen sie den Kindern eigentlich alles, was zum Leben gehört und was in ihrem Leben überhaupt entstehen und sich entwickeln kann."

Sprecher 1
Arnica Esterl ist Märchenerzählerin, Hausfrau und Mutter. Seit Jahren erzählt sie Märchen Kindern, Erwachsenen und alten Leuten. Sie erzählt Grimms-Märchen, die sie nach sorgfältiger Auswahl auswendig gelernt hat.

Sprecher 2
Es gibt heute wieder Märchenerzähler. Sie sind gefragt, weil sich kaum noch jemand die Mühe macht, selbst einmal ein Märchen so in sich aufzunehmen, daß er es frei erzählen könnte. Auch unter der Lehrerschaft gilt das weitgehend als veraltet. Für Interessenten am Erzählenlernen bietet denn auch die Europäische Märchengesellschaft in Telgte Seminare in Nord- und Süddeutschland an, in denen das Märchenerzählen gelernt und geübt werden kann.

Sprecher 1
Was aber kann ich als Mutter oder Vater tun, wenn ich ein solches Seminar nicht besuchen kann, keine Erfahrung mit Märchen habe, aber doch gern meinem Kind ein Märchen erzählen oder vorlesen möchte? Der Kinder- und Jugendlichen-Therapeut Hans Hopf:

Originalton (Hans H. Hopf):
"Es wäre jetzt natürlich Unfug, zu sagen, daß die Eltern Bescheid wissen müßten: welches Märchen gehört zu welcher Entwicklungsphase? Ich kann m'r sogar vorstellen, daß die meisten Eltern das irgendwo spürn, weil Kinder einfach ne Affinität zu den Märchen haben, die ihnen gerad gemäß sind. Also ich werd wahrscheinlich ein sehr kleines Kind erst mal überfordern, wenn ich ihm etwa Märchen aus Tausendundeiner Nacht vorlese. Ich werd sehr bald spürn, daß sehr kleine Kinder eben mit "Hans im Glück", mit dem "Hänsel und Gretel", mit dem "Gestiefelten Kater" sicherlich mehr anfangen können. Und die ham sehr schnell ja auch ihr Lieblingsmärchen, auf das sie immerwieder zurückkommen, das sie immer wieder erzählt haben möchten. Sie sind fasziniert von dem Verlauf in dem Märchen, von der Möglichkeit, wie der Held des Märchens die ganzen Schwierigkeiten übersteht. Sie identifizieren sich mit dem Helden. Und das zeigt, daß eben bestimmte Aspekte im Kind ganz genau im Moment diese Schwierigkeiten haben. Das werden Eltern sehr schnell merken, wenn sie die Märchen in aller Ruhe ihren Kindern erzählen, wenn sie sich nich so sicher fühlen, eben vorlesen. Das Volksmärchen ,

das zeigt mit seinen Bildern dem Kind immer wieder Lösungsmöglichkeiten aus auch scheinbar auswegslosen Situationen auf. Jetzt kleineren Kindern, meinen eigenen Kindern, würde ich nicht unbedingt beispielsweise die Kunstmärchen von Andersen vorlesen oder erzählen, weil ich einfach das Gefühl hab, hier geht's nich so glatt ab, hier scheinen mir sehr oft die ganz persönlichen Schwierigkeiten des Dichters im Märchen enthalten zu sein, und eben keine allgemeinen Lösungen aufzuzeigen. Und ich bin da zu wenig Kenner jetzt von den anderen Kunstmärchen. Ich glaube aber, daß hier immer wieder die Schwierigkeiten sind, daß ein einzelner sehr leicht seine persönlichen Konflikte in symbolischer Form niedergelegt hat. Und hier kann möglicherweise ein Kind eher erschrecken. Während das Erschrecken bei einem Volksmärchen eher ein heilsames ist. Ein Identifizieren-Können mit den gleichen Schwierigkeiten, die eben den Kindern oder dem Held im Märchen begegnen."

Sprecher 1
Es wäre gewiß übertrieben zusagen, daß bei Kindern, die sich vor Märchen fürchten, in jedem Fall die Eltern selbst diese Ängste hegen. Kinder bringen oft Erfahrungen mit, die wir nicht so einfach erklären können.
Eine Mutter berichtet über ihre beiden Kinder:

Originalton (R. Müller, eine Mutter):
"Sie haben sehr viele Märchen abgelehnt, was also für mich sehr überraschend war, ich hab' mir bei vielen Dingen, die ich vorgelesen hab', überhaupt nichts dabei gedacht, bis die Kinder dann sagten: "Mama, hör' bitte auf, das is' mir zu grausam!", bis zum Alter von ungefähr acht bis zehn Jahren, und zwar bei beiden. Und dann hat sich das geändert, dann haben sie die Märchenbücher - also man kann fast sagen: en masse - gelesen.
Und dann ham wer d'rüber gesprochen und dann wurde eher die Phantasie der Kinder angeregt, aber nicht mehr so diese alptraumhafte Phantasie."

Sprecher 2
Die Frage, ob nicht Märchen einfach zu grausam sind, um sie Kindern zumuten zu können, wird auch innerhalb der heutigen Märchen-Renaissance wieder lebhaft diskuiert. Dabei sollte von vornherein bedacht werden, daß es in diesem Zusammenhang wichtig ist, ob ein Kind mit einem Märchen konfrontiert wird, das es noch gar nicht erfassen kann, ob der erzählende Erwachsene hinter dem Märchen stehen und auftauchende Fragen klären kann oder ob ein Kind eine grundsätzliche Abneigung oder Furcht vor Märchen mitbringt.

Sprecher 2
Der Kinder- und Jugendtherapeut Hans Hopf zu diesem Problem:

Originalton (Hans H. Hopf):
"daß 'n Märchen grausam ist oder eine erschreckende Wirkung ausüben kann, is ja immer wieder 'n Argument, was Eltern bringen, daß ihre Kinder keine Märchen hören sollen. Daß sie veraltert sind und eben ihre Kinder erschrecken könnten. Das ist ein ganz großes Mißverständnid. Die Dinge, die im Märchen geschildert werden und auf den Erwachsenen so grausam wirken, das sind ja Symbole für bestimmte Entwicklungsvorgänge. Ich möchte 's also mit einem - vielleicht weit hergeholten - Beispiel erläutern: Wenn ich eine Traum hab oder wenn ein Kind 'n Traum hat, daß seine Mutter oder sein Vater stirbt, dann heißt das noch lang nich', daß er denen den Tod wünscht, sondern der Vater oder die Mutter, das sind ja gleichzeitig Anteile von seinem eigenen Selbst. Das kann also unter Umständen heißen, daß er sich ablöst von bestimmten Dingen bei den Eltern. Und das hat beim Märchen etwa zur Folge, daß die Mutter durchaus nicht in 'nem ganz positiven Licht erscheint. Und das is ja die Mutter in Wirklichkeit aus der Sicht des Kindes überhaupt nicht. Denn wär' sie das, dann würde das Kind sein Lebtag der Mutter verhaftet bleiben, es hätte ja gar keine Möglichkeit, sich von der Mutter abzulösen. Es muß

irgendwann auch mal im Kind ein negatives Mutterbild lebendig werden. Das zeigt ja das Märchen sehr schön beispielsweise bei 'Hänsel und Gretel': die Mutter, die die Kinder in den Wald schickt, weil sie sie nich mehr ernähren kann, das heißt also, die sie praktisch zwingt, sich abzulösen. Oder im 'Rotkäppchen', wo's auf eine etwas vorsichtigere Weise geschieht, daß der Wald nich mehr so unbekannt ist und das Kind den Weg schon kennt - aber eben vom Weg abirren kann, verführt werden kann, den Weg zu verlassen. Im Märchen tauchen ja immer wieder gute und böse Mütter auf. Das sind die verschiedenen Bilder, die das Kind von der Mutter haben kann. Und das ist ja das richtige Bild, alles andere wäre eine Verleugnung der Wirklichkeit. Die meisten Kinder spüren, daß das etwas mit ihren inneren Bildern zu tun hat und erschrecken überhaupt nich'. Ich kenne Kinder, die sind sehr erschrocken über Sendungen im Fernsehen, wo so etwas unvermittelt und auf ganz große und grausame Weise vermittelt wird. Da ist eben dieser Symbolgehalt, den das Märchen hat, überhaupt nicht zu spüren."

Sprecher 1
Hier zeigt sich deutlich, wie wichtig es ist, sich mit den Märchen vorher zu beschäftigen, das man vorlesen oder erzählen will. Ja, selbst das Vorlesen will geübt sein. Und es ist wichtig, daß man vertraut ist mit der momentanen seelischen Lage seines Kindes, daß man mit ihm lebt und erlebt. In größerem Rahmen gilt dies auch für eine Gruppe oder eine Klasse. Dann können viele unnötige Mißverständnisse vermieden werden und Kinder brauchten nicht überfordert zu werden.

Sprecher 2
Schließlich sind Märchen ja einmal unter Erwachsenen entstanden und weitererzählt worden. So gibt es heute noch Volksmärchen, die für Kinder weniger geeeignet sind und solche, die sich für die verschiedenen Altersgruppen wiederum sehr gut eignen. Darin kann jeder seine eigenen Erfahrungen sammeln, der sich auf Märchen erst einmal einläßt.

Sprecher 1
'Sich auf Märchen einlassen' - das ist mehr als Märchen nur gut finden. Denn daß zur Zeit Märchen oder fantastische Geschichten beliebt sind, zeigt die Unterhaltungs- und Konsumindustrie deutlich mit der Vielzahl ihrer Produkte: zum Beispiel gibt es die 'Biene Maja' auf Platte, Kassette und auf Videoband, auf T-Shirts und Zahnbechern, auf Tapeten und Radiergummis. Aber sich auf Märchen einlassen heißt: sich selbst damit beschäftigen und sie erzählen können.

Sprecher 2
Erst in der Erzählsituation entsteht die Möglichkeit, auf die Reaktionen der Kinder einzugehen, zu erklären, zu beruhigen, den Schluß vielleicht schon einmal vorweg-zunehmen oder Ungeduld zu besänftigen. Märchenkassetten aber ermöglichen das nicht: sie überlassen das Kind hilflos sich selbst. Horst Speichert:

Originalton (Horst Speichert):
"ich fürchte, daß diese Renaissance des Märchens nur dazu führt, daß man die berühmt-berüchtigten Kassetten im Kaufhaus erwirbt und den Kindern vorspielt. Und da sehe ich dann keine Differenz mehr zu dem Fernsehen als Babysitter, als ob ich nun die Glotze anwerfe oder ob ich jetzt 'ne Kassette hingebe, das hat keinen Unterschied. Und die Märchen, die von der Kassette kommen, haben nicht die Bedeutung, haben nicht die Funktion, wie wenn sie Gegenstand einer emotionellen Nähe und Wärme und des Gesprächs mti'nander sind - wobei ja die Kinder oft noch auf den Schoß sitzen, also wirklich auch 'ne ganz andre Situation da ist als wenn ich so 'n kalten Kassettenrecorder vor mir habe. Also ich denke, daß das die Doppeldeutigkeit zeigt. Märchen ist wieder aktuell, und das eine ist's aus aus einer Erfahrung heraus und dem andern ist es eben aus Vermarktungsinteressen heraus. Nicht, aus diesem Gespräch, möglicherweise auch aus dieser Sendung, die Sie jetzt machen, bleibt manchem im Ohr: Märchen, aha, das is' was Gutes, und dann kauf ich also 'ne Märchenkassette, und damit is' das Gegenteil von dem erreicht, was

eigentlich gemeint is'. Nich' was gewollt is', denn gewollt werden kann ja eigentlich gar nichts: entweder Menschen gehen miteinander um oder sie gehen nicht miteinander um. Ich glaub nicht, daß es ein Gegenstand von Pädagogik is, ja, daß man den Leuten beibringen kann, richtig mit'nander umzugeh'n. Man kann höchstens problematisier'n und kann fragen: "was machst'n Du eigentlich, wenn Du Deinem Kind 'ne Kassette gibst? Wovon kaufst Du Dich frei in dem Augenblick?" "

Sprecher 2
Möglicherweise von einer sehr schönen Erfahrung, die man machen könnte, wenn man es wagen würde, selbst Kindern Märchen zu erzählen. Oder wenigstens vorzulesen. Auch der Therapeut Hans Hopf warnt:

Originalton (Hans H. Hopf):
"Aber: ein Ersatz ist zum Beispiel die Märchenkassette, die man kaufen kann, oder das Video-Band, ganz sicher nicht! Davon möchte ich also abraten."

Sprecher 1
Kinder haben unterschiedliche Erfahrungen gemacht. Vielen wurde zu Hause noch nie eine Geschichte erzählt, vielen noch nie etwas vorgelesen, wie die Umfrage in einer Grundschule ergab. Unter diesen Schülern ist das Fernsehen ganz üblich zu Hause. Manche gehen auch ins Kino, selten und nur bei Wenigen wird zu Hause vorgelesen. Die Lehrerin einer zweiten Klasse berichtet von einem beobachtbaren Zusammenhang zwischen dem häuslichen Geschichtenerzählen und der Kreativität der Kinder: So stellte sie beispielsweise fest, daß immer dann, wenn sie die Kinder malen oder eine kleine Geschichte erfinden läßt, eindeutig diejenigen Kinder mehr Phantasie zeigen, von denen sie weiß, daß sie daheim vorgelesen bekommen. Gewiß sind solche Zusammenhänge komplexer als dies hier angedeutet werden kann. Aber drükken sie nicht doch eine bemerkenswerte Tendenz aus? Horst Speichert:

Originalton (Horst Speichert):
"Aus ganz vielen Geschichten, die sicherlich erzählt worden sind, haben sich die Märchen in einer ganz besonderen Weise erhalten. Und zwar deshalb, weil in den Märchen eben dieses Gespräch zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten stattfindet; weil in den Märchen durch die bewußte oder unbewußte Kraft des Erfinders dieser Märchen Symbole und Vorgänge vorkommen, zum Beispiel der Kleine, der Däumling, der sich gegen die Umwelt durchstzt. Es sind ja oft die letzten, die kleinsten Kinder in den Märchen, die Könige oder Prinzen werden; da hat das Märchen eine Trostfunktion und eine Mutmach-Funktion, die in unsrer Welt kaum noch anzutreffen is'. wer heute bei uns klein is' oder ausgestoßen is' oder dumm is' oder der letzte in der Schule, der hat gar keine Hoffnung mehr. Aber das Märchen gibt ihm Hoffnung. Und insofern ist es - glaub' ich - auch wichtig, eben weil diese Märchen auf existentielle Probleme von Kindern eingehen, und zwar auch Probleme, die's heut' noch gibt."

Sprecher 2
Märchen sind zeitlos und deshalb auch immer aktuell. Offenbar gibt es in der menschlichen Entwicklung Hürden, die früher wie heute gleichermaßen überwunden sein wollen. Umso wichtiger ist es, Kindern den Weg zum Verständnis des Märchens zu erleichtern, ihnen dabei zu helfen.

Sprecher 1.
Die zeitschrift 'Unser Weg mit der Jugend' hat ein Themenheft über Märchen herausgebracht, worin auch drei bedenkliche Beispiele dafür abgedruckt sind, welche Früchte die schulische Behandlung von Märchen tragen kann; Kinder einer 2. Gymnasialklasse haben selbst 'Märchen' geschrieben, doch außer den im Unterricht durchgenommenen Form-Merkmalen eines Märchens ahnt man kaum einen Zugang zum Märchen-Gehalt. Ein Beispiel:

Originalton (Noëmi, ein Mädchen):
"Rotkäppchen
Die Mutter rief eines schönen Tages Rotkäppchen zu: "Geh' mal wieder zu Oma ins Altersheim und bring ihr Kuchen und Wein mit!" Da keine Schule war, willigte Rotkäppchen ein, Die Mutter gab ihr die Tüte mit den Sachen und sagte warnend: "Lauf' nicht auf due Strasse, ohne rechts und links zu gucken!" Rotkäppchen nickte und ging. Es war 8 Uhr früh und alle Autos standen in Schlangen. Das Kind war so früh losgelaufen, weil es ein weiter Weg zum Altersheim war. Rotkäppchen lief vergnügt durch viele Straßen. In der Hauptstraße war die Ampel gerade rot für die Autos und ein Mann fragte durch das offene Fenster seines Wagens: "Wohin willst du? Ich kann dich vielleicht ein Stück mitnehmen." "Ich möchte gerne mit Ihnen fahren. Ich muß zum katholischen Altersheim!" reif sie und stieg ins Auto ein. Der Mann fuhr los - aber nicht in die richtige Straße. Nach einiger Zeit sagte der Mann: "Ich entführe dich, weil dein Vater ein reicher Mann ist und ich viel Lösegeld bekomme." Als das Mädchen das gehört hatte, schlug sie an die Scheiben und schrie so laut, daß alle Menschen auf das Kind schauten. Nun sprang eine Ampel auf 'rot' und das Auto hielt. Das Mädchen drehte schnell eine Autoscheibe runter und schrie: "Hilfe! Ich werde entführt!" Ein Polizist hörte dies und versperrte mit seinem Streifenwagen die Straße und ging mit schußbereiter Pistole zum Entführerwagen. Der Entführer mußte seinen Paß vorzeigen. Der Mann wurde festgenommen und das völlig verängstigte Rotkäppchen wurde vom Polizisten nach Hause gebracht."

Sprecher 2
Die Redaktion er Zeitschrift 'Unser Weg mit der Jugend' kommentiert dieses Märchen einer 12-jährigen:

Sprecher 3
"Einmal von allen soziologischen, psychologischen und sonstigen 'Hintergründen' dieser Schulkinder abgesehen, zeigen die Märchen sehr deutlich, was es für ein weiter Verständnisweg ist, um das Märchen nicht als Illu-

sion des Unwahrscheinlichen zu begreifen,sondern als eine Art Vademecum, das hilft, die Aufgabe des Alltags besser zu erkennen, zu klären und zu bewältigen, wodurch das 'Unwahrscheinliche' als das 'Echte' das wahrhaft Erlebte in uns selbst geschieht."

Sprecher 1
Es gibt noch eine bisher unerwähnt gebliebene Möglichkeit für Kinder, dem Märchen zu begegnen: das Theater. Unter diesem Begriff sammelt sich allerdings Verschiedenes: vom Schulspiel über Laientheater bis zum etablierten Theater für Kinder.

Sprecher 2
Das Schulspiel ist nach wie vor ein Stiefkind unserer öffentlichen Schulen, setzt es doch zuerst ein über das Deputat weit hinausreichendes Engagement des Lehrers voraus. Welches Glück haben aber Kinder, die in ihrer Schulzeit einmal eine eigene Aufführung erleben dürfen.
Der Vater eines solchen Kindes plädiert denn auch aus Erfahrung f ü r das Schulspiel, nachdem er soeben die gelungene Aufführung der 'Bremer Stadtmusikanten' am Tübinger Wildermuthgymnasium miterlebt hat:

Originalton (U. Baader, ein Vater):
"Ja , ich möchte eigentlich sehr betonen, daß das Märchen als Schulspiel ganz wichtig ist angesichts unserer Medienlandschaft, in der Märchen auf Kassetten, auf Schallplatten und im Fernsehen aangeboten werden in einer sehr unoriginalen Weise, verkürzt und verfälscht durch Musik , durch Erweiterung oder Verkürzung, und daß das Schulspiel die Möglichkeit hat, im Original, d.h. nach der Grimmschen Fassung nun Märchen wieder vorzustellen, sodaß die Kinder da nun wirklich auch die Möglichkeit haben, Vergleiche anzustellen angesichts dessen, was sie nun täglich um sich herum haben. Gerade Märchen-Schallplatten, die ja im weitesten Sinne schlecht sind und Kassetten. Und da ist eine Chance nun wieder echt zum Märchen zurückzufinden, das finde ich sehr wichtig."

Sprecher 1
Die Aufführungen der alljährlichen, kassenfüllenden Wehnachtsmärchen kleinerer und auch größerer Bühnen sind jedoch meist lieblos, ja schlampig gemacht, sind doch die schulklassenweise anströmenden Zuschauermassen ohnehin garantiert.

Sprecher 2
Dem hat der Kinderbbuch-Autor Paul Maar in diesem Jahr eine Alternative entgegengesetzt: Er schrieb zusammen mit dem Regisseur Mauro Guindani ein Kindertheater-Stück, das den Namen 'Märchen' durchaus verdient. 'Die Reise durch das Schweigen', so haben die beiden ihr Stück genannt, war im Frühling auf Württembergischen Landesbühne Esslingen im dort eigens etablierten Kindertheater zu sehen. Es ist ihnen dabei gelungen, den Aufführungsstil bis ins Detail hinein dem Wesen des Märchens gerecht werden zu lassen. So findet beispielsweise die Polarisierung von Gut und Böse im Märchen auf der Bühne ihr Adäquat in der weißen und der schwarzen Königin, im weißen und schwarzen Prinzen. Der Wald wird nicht konkret modelliert, die Bühne wird vielmehr mit grünen Tüchern behängt, das Schloß wird mit weißen symbolisiert. Warum? Paul Maar:

Originalton (Paul Maar:)
"Ich glaube, daß das Märchen ursprünglich 'ne Erzählform ist. Und zwar deswegen, weil die ganzen Bilder, die das Märchen zwangsläufig im Zuhörer erschafft -, weil die eigentlich nur wirken können, wenn man sie ihm nich' fertig aufbaut, sondern wenn er sie hört: Und wenn er - banales Beispiel: - vom Wald im Märchen hört, der immer 'n Symbol ist, sich seinen ganz bestimmten, eigenen Wald vorstellt. Schwierig wird es dann, wenn man jetzt ein Märchen auf die Bühne bringt, und wenn man ihm zum Beispiel sn 'nen Wald aus Leinwand oder aus Pappmaché oder so aufbaut und damit gewissermaßen seine Phantasie einschränkt und aus seinem innerlichen, ganz tollen Wald plötzlich so'n ziem-

lich erbärmlichen und jämmerlichen Bühnenwald wird. Von daher gesehen ist es sehr schwierig, Märchen auf die Bühne zu stellen."

Sprecher 1
Pauls Maars Alternative zu den bekannten Märchenstoffen, zu denen Kinder (und nicht nur sie) immer schon eigene Vorstellungen mit ins Theater bringen, ist es, ein neues Stück geschrieben zu haben, das zudem von vornherein als Drebbuch für die Bühne und nicht fürs Weitererzählen konzipiert ist, eben ein neues Bühnen-Märchen für Kinder.

Originalton (Paul Maar):
"Das is für main Gefühl die einzige Möglichkeit, mit dem Märchen auf der Bühne umzugeh'n. Erstens mal: es muß ein Stoff sein, den sie nich schon kennen, zu dem sie sich nicht eigene Assoziationen geschaffen haben, sondern das sie ganz neu aufnehmen. Und zum zweiten: man muß versuchen, eine Bühnensprache zu finden, die der Märchensprache adäquat ist, wo man auch nicht arbeiten darf mit so niedlichen Dekorationen, wo man also irgendwelche Schlößchen mit Fähnchen oben drauf und Zinnen und Fenstern malt. Sondern man muß mit ganz wenigen Symbolem den Raum, den Schauplatz bestimmen."

Sprecher 2
Erzählte Märchen, vorgelesene Märchen, Märchen in der Schüleraufführung und Märchen im Theater: sie sind eine Lebenshilfe, wenn wir ihre Botschaft verstehen, uns sie in unsere Entwicklung miteinbeziehen. Versuchen wir daher auch unseren Kindern den Verständnisweg zu ihnen zu erleichtern.

* * * * * * * * *

Literaturangaben und Adressen:

Bruno Bettelheim, 'Kinder brauchen Märchen', 6. Auflage März 1983 (erstmals in deutsch: 1977)

'Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, vollständi-Ausgabe in der Urfassung', herausgegeben von Friedrich Panzer, Emil Vollmer Verlag (Wiesbaden), o.J. (1955)

'Unser Weg mit der Jugend', Themenheft Märchen: Heft III/1983, Verlag und Herausgeberin: Dr. Monika Schulze, 8294 Brannenburg

Europäische Märchengesellschaft, Postfach 125, 4404 Telgte

SÜDDEUTSCHER RUNDFUNK

Lotte Betke

BRÜDERCHEN UND SCHWESTERCHEN

26. 12. 1969, 14.00-14.30 Uhr

Stimmen: Erzähler
Brüderchen
Schwesterchen
Das Wasser
Jäger
König
Stiefmutter
Tochter
Kinderfrau
Wächter

- Textabschrift mit Anmerkungen -

Brüder Grimm: KHM Nr. 11
Brüderchen und Schwesterchen

Text

Brüderchen nahm sein Schwesterchen an der Hand und sagte: "seit die Mutter todt ist, haben wir keine gute Stunde mehr, die Stiefmutter schlägt uns alle Tage, und wenn wir zu ihr kommen, stößt sie uns mit dem Fuß fort; sie giebt uns auch nichts zu essen, als harte Brotkrusten; dem Hündlein unter dem Tisch gehts besser, dem wirft sie doch manchmal was Gutes zu, daß Gott erbarm, wenn das unsere Mutter wüßte! Komm laß uns miteinander fortgehen."

Sie gingen zusammen fort

und kamen in einen großen Wald,

Lotte Bethke: Brüderchen und Schwesterchen
(SDR, 26.12.1969, 14.00 - 14.30 Uhr)

Text

Musik/Geräusche

1 Erzähler: Ein Brüderchen, ein Schwesterchen
die waren ganz verlassen.
Die Stiefmutter schalt Tag und Nacht.
Sie konnte nichts als hassen.

- 0:35
(Kammermusik, zwei Fagotte) untermalend

2 Brüderchen: Zum Schwesterchen sprach Brüderchen:
Komm mit, wir wollen wandern!
Seit unsre rechte Mutter starb,
hat einer nur den andern.

- Ausklang

3 Die neue Mutter schilt uns rauh
Für uns gibt es nur Plage.
Sie gönnt uns nichts als hartes Brot
und schlägt uns alle Tage

4 Schwesterchen: Gib mir die Hand. Die Welt ist weit.
Sind wir allein auf Erden,
So schlimm wie es zu Hause war,
kann's draußen niemals werden.

5 Erzähler: Sie wanderten von Hause fort;
Der Weg ging durch die Felder,
durch Wiesen, über Bach und Stein,
durch tiefe, stille Wälder

- 0:50
(Kammermusik, Wander- und Marschcharakter) untermalend
- Schluß

da waren sie so traurig und so müde, daß sie sich in einen hohlen Baum setzten und da Hungers sterben sollten.
Sie schliefen zusammen ein,

6 Erzähler: Als nun die Nacht kam, krochen sie in eine hohe Weide.
Sie schliefen ein im Augenblick,
so müde waren beide.

7 Die Sterne ziehen und der Mond,
der Nachtwind regt die Schwingen.
Die Schläfer hören halb im Traum
die Nachtigallen singen.

und wie sie am Morgen aufwachten, war die Sonne schon lange aufgestiegen und schien heiß in den hohlen Baum hinein.

8 Die Nacht vergeht. Der Nebel weicht
und Morgenwinde wehen.
Die Sonne steigt, und fern im Dorf
hört man die Hähne krähen.

9 Heiß schien die Sonne in den Baum,
als Brüderchen erwachte.

"Schwesterchen, sagte das Brüderchen nach einer Zeit, mich dürstet so gewaltig, wenn ich ein Brünnlein in der Nähe wüßte, ich ging hin und tränk einmal,
es ist mir auch, als hörte ich eins rauschen." -

Brüderchen: Mein Schwesterchen, die Sonne brennt so sehr, daß ich verschmachte.

10 Wenn ich nur eine Quelle wüßt!

Schwesterchen: Hör ich nicht eine rauschen?
Brüderchen: Ich glaube, es war nur der Wind!
Schwesterchen: Sei still, und laß uns lauschen!

"Was hilft das, antwortete das Schwesterchen, warum willst du trinken, da wir doch Hungers sterben wollen." -

11 Brüderchen: Ich halt's nicht aus. Ich habe Durst!
Laß uns ein Brünnlein suchen!

Brüderchen aber schwieg still und stieg heraus, und weil es das Schwesterchen immer fest mit der Hand hielt, mußte es mit heraussteigen.
Die böse Stiefmutter aber war eine Hexe, und wie sie die zwei Kinder hatte fortgehen sehen, war sie ihnen nachgegangen und hatte ein klares Bünnlein in der Nähe des Baums aus dem Felsen springen lassen, das sollte durch sein Rauschen die Kinder herbeilocken und zum trinken reizen, wer aber davon trank, der war bald in ein Rehkälbchen verwandelt.
Brüderchen kam bald mit dem Schwesterchen zu dem Brünnlein, und als er es so glitzerig über die Steine springen sah, ward seine Lust immer größer, und er wollte davon trinken.

Schwesterchen: Ja, gehn wir tiefer in den Wald! - 0:50 ("Tigermotiv" untermalend

12 Brüderchen: Weit hinten, bei den Buchen,
da rieselt es und rauscht so kühl
und glitzert,
Schwesterchen: Eine Quelle!
Halt, Brüderchen, nimm mich doch mit!

13 Brüderchen: (atemlos vom Laufen) Was murmelt in der Welle?
Schwesterchen: (kommt gelaufen) Warum läufst du mir weg?
Brüderchen: Sei still!
Ich hör so seltsam singen.
Schwesterchen: (flüstert) Im Wasser ist's! Ich hör es auch.
Fühl's bis ans Herz mir dringen.

14 Das Wasser: (unheimlich, warnend) Ein Tiger wird, der aus mir trinkt!
Wer trinkt, der wird ein Tiger! - Ausklang

15 Schwesterchen: Mein Brüderchen, ich bitte dich,
trink nicht aus dieser Quelle,
Sonst wird du gleich ein wildes Tier,
zerreißt mich auf der Stelle.

16 Brüderchen: Mich dürstet so!
Schwesterchen: Wir werden bald
ein andres Brünnlein finden.
Komm, gehn wir tiefer in den Wald!

- 1:40
("Wolfsmotiv" untermalend)

17 Brüderchen: Da hinten, bei den Linden
da rieselt es und rauscht so kühl
und glitzert.
Schwesterchen: Eine Quelle!
Halt Brüderchen! Nimm mich doch mit!

18 Brüderchen: Was murmelt in der Welle?
(atemlos vom Laufen)
Schwesterchen: Warum läufst du mir weg?
(kommt gelauf.)
Brüderchen: Sei still!
Ich hör so seltsam singen.
Schwesterchen: Im Wasser ist's! Ich hör es auch.
(flüstert) Fühl's bis ans Herz mir dringen.

19 Das Wasser: Wer aus mir trinkt, der wird ein Wolf.
Wer trinkt, der wird zum Wolfe!

- Schluß

20 Schwesterchen: Mein Brüderchen, ich bitte dich,
trink nicht aus dieser Quelle.
Sonst wirst du gleich ein wilder Wolf,
und frißt mich auf der Stelle!

21 Brüderchen: Mich dürstet so!
Schwesterchen: Komm, gehn wir tiefer in den Wald!
Brüderchen: Hör ich nicht etwas rauschen? - Musik setzt wieder ein (Variationen des "Rehmotivs" unter Verarbeitung der beiden vorherigen Motive)
Schwesterchen: Bück dich noch nicht. Laß uns zuerst dem Lied des Baches lauschen!

"wer mich trinkt, wird zum Rehkälbchen; wer mich trinkt, wird zum Rehkälbchen!" da bat es das Brüderchen, nicht von dem Wasser zu trinken. "Ich höre nichts", sagte das Brüderchen,"als wie das Wasser so lieblich rauscht, laß mich nur gehen!"

22 Das Wasser: Wer aus mir trinkt, der wird ein Reh,
Schwesterchen: Halt ein! Du darfst nicht trinken!
Brüderchen: Ich muß. sonst werde ich gleicht tot hier auf die Erde sinken.

- Schluß

23 Erzähler: Jedoch des Bachs Wasser war verzaubert. Heimlich, leise hat es die Stiefmutter verwünscht, auf schlimme Hexenweise.

Damit legte es sich nieder,beugte sich herab und trank,und wie der erste Tropfen auf seine Lippen gekommen war, da lag ein Rehkälbchen an dem Brünnlein. Das Schwesterchen weinte und weinte, die Hexe aber war böse,daß sie es nicht auch zum Trinken hatte verführen können. Nachdem es drei Tage geweint hatte,stand es auf und sammelte die Binsen in dem Wald, und flocht ein weiches Seil daraus. Dann band es das Rehkälbchen daran und führte es mit sich.

24 Als Brüderchen nun hastig trank,
da war es schon geschehen:
als Rehkälbchen lag es im Gras.
Traurig war's anzusehen.
Da sprach das Mädchen:

25 Schwesterchen: Brüderchen,
Was hilft es, daß ich weine?
Wir gehen zusammen in die Welt,
Ich laß dich nicht alleine.

26 Mein goldnes Strumpfband will ich
Dir um deinen Nacken winden.
Aus Binsen flechte ich ein Seil,
Daran will ich dich binden.

27 Erzähler: So tat das Schwesterchen und ging
mit Brüderchen von dannen,
noch tiefer in den großen Wald.
Wo Linden, schwarze Tannen

28 Sich auf zum Himmel reckten stand
ein Häuschen, hinter Hecken.
Brüderchen: Es blinkt ein Dach, lauschig und klein.
Schwesterchen: Einladend!
Brüderchen: Zum Verstecken!

29 Schwesterchen: Schaun wir hinein, wie's drinnen ist.
- zweimaliges Klopfen
Brüderchen: Poch,poch! Leer ist die Klause!
- Türenknarren
Kein Mensch!
Schwesterchen: Wie hübsch! Für uns gemacht!
Ach, nun sind wir zu Hause!

Es suchte ihm auch eine Höhle, trug Moos und Laub hinein und machte ihm ein weiches Lager; am Morgen ging es mit ihm hinaus, wo zartes Gras war und sammelte das allerschönste, das

30 Ich hol dir Laub und weiches Moos
zum Schlafen!
Brüderchen: Ich such' Beeren!
Und Nüsse. Gras für mich!
Schwesterchen: Was kann man mehr begehren?

Rehkälbchen war dann vergnügt und spielte auf den Hügeln. Abends aber, wenn Schwesterchen müde war, legte es seinen Kopf auf den Rücken des Rehkälbchens, das war sein Kissen, und so schlief es ein; und hätte das Brüderchen nur seine menschliche Gestalt gehabt, das wäre ein herrliches Leben gewesen.
So lebten sie lange Jahre in dem Wald. Auf eine Zeit jagte der König und verirrte sich darin.

31 Schwesterchen: Wir stehen mit der Sonne auf!
Brüderchen: Besuchen in der Linde
die Vögel, tirilieren mit
und wiegen uns im Winde.

32 Erzähler: So lebten sie im tiefen Wald
zufrieden, still verborgen.
Doch eines Tages wurd' es laut.
Es war noch früh am Morgen,
da kamen Reiter; kliff und klaff
hört' man die Hunde bellen.
Der König lud zum Jagen ein

- 1:20 (Reiter- und Jagdmotive) untermalend

33 Schwesterchen: Wie laut die Hörner gellen!
O Brüderchen, ich fürchte mich!
Was will der wilde Haufen?

34 Brüderchen: Nein, lustig ruft das Horn, Trara!
Wie gern würd' ich mitlaufen!
Hipp, hopp! Ihr Hunde, fangt mich doch!
Das würde mir gefallen!
Ich spring so hoch, ich bin so schnell,
Der Schnellste von euch allen!

35 Schwesterchen: Mein Brüderchen, ich kenn dich nicht.
Wie kannst du nur so sprechen!
Brüderchen: Hörst du das Horn? Ich hätte Lust,
durch das Gestrüpp zu brechen!

36 Schwesterchen: Du bleibst bei mir!
Brüderchen: Laß mich hinaus!
Ich will und muß zum Jagen.
Schwesterchen: So geh!
Brüderchen: Mach auf!

37 Schwesterchen: Doch eh' du springst,
will ich dir etwas sagen;
Ich schliesse meine Tür fest zu.
Brüderchen: Wie willst du mich erkennen?
Schwesterchen: Kommst du heut abend, sprich den Spruch,
ich will ihn dir jetzt nennen

38 Sag: "Schwesterlein, laß mich herein!"
Klopf an. Und sprich ganz leise!
Brüderchen: Ich merk' es mir. Jetzt mach mir auf!
Hui! Jetzt gehts auf die Reise!

- Schluß

39 Erzähler: Das Reh floh in den grünen Wald.
Wie schön war's, frei zu springen!
Der König sah das schöne Tier,
doch wollt's ihm nicht gelingen,

40 Erzähler: es einzuholen, kaum erblickt,
war es ihm schon entschwunden,
wie auch die Jäger eiferten
und hetzten mit den Hunden

41 Als es nun dunkel ward im Land
da hat das Reh geschwinde
den Weg genommen durch den Wald
zum Haus unter der Linde.

- zweimaliges Klopfen

42 Brüderchen: Mein Schwesterlein, laß mich herein.
Schwesterchen: Da bist du glücklich wieder.
Mein armes Reh! Nun ruh dich aus,
und streck' die müden glieder!

43 Erzähler: Und als die Nacht vergangen war, -
es wollte eben tagen -
da sammelten die Jäger sich
zu neuem frohen Jagen.

- 0:45 (Reiter- und Jagdmotive) untermalend

44 Brüderchen: Hörst du das Horn? Ich muß hinaus!
Noch schöner wird es heute.
Schwesterchen: Mein Reh, nimm dich nur ja in Acht
vor dieser wilden Meute!
Brüderchen: Hab keine Angst! Auch gestern ward
kein Pfeil nach mir geschossen.

45 Schwesterchen: Und wenn du heim kommst, sprich den Spruch,
sonst bleibt die Tür verschlossen!
Brüderchen: Ich merk' es mir; jetzt mach mir auf.
Trara! Ich werd' euch necken!

Schwesterchen: Gib Acht auf dich!
Brüderchen: Ich springe hoch,
weit über Buch und Hecken!

46 Erzähler: Der König und die Jäger sah'n
das schöne Reh und ritten
ihm alle nach, doch kaum erblickt,
war's ihnen schon entglitten. - Schluß

47 Sie jagten es den ganzen Tag
gönnten sich keine Muße,
doch gegen Abend war's umstellt.
Ein Pfeil steift' es am Fusse.
Da hinkte es. Ein Jäger schlich
ihm nach mit leisen Tritten.

48 Versteckt im Laub, hört' er das Reh
beim Haus um Einlaß bitten.
Zum König lief der Jäger gleich
erzählte, was geschehen.
Der wunderte sich und beschloß
das Waldhaus selbst zu sehen.

49 Als Schwesterchen im tiefen Wald
das Reh zu später Stunde
ins Häuschen ließ, erschrak es sehr.
Schwesterchen: Du hast ja eine Wunde.
Brüderchen: Sie ist nicht tief.

Schwesterchen: Mein armes Reh!
Du mußt dich gleich hinlegen!
Ich wasche dir die Wunde und
will sie mit Kräutern pflegen.

50 Erzähler: Am anderen Morgen war das Reh
noch früher aufgesprungen.

- 0:30

Brüderchen: Hörst du das Horn? So hell wie heut, (Hörner)
hat es noch nie geklungen!

51 Schwesterchen: Nein, liebes Reh, heut bleibst du hier,
ich laß dich nicht zum Jagen.
Brüderchen: Mir fehlt nichts mehr!
Schwesterchen: Sie töten dich!
Brüderchen: Du darfst mir's nicht abschlagen!

52 Schwesterchen: Was hab ich für eine Angst
vor diesem wilden Treiben!
Brüderchen: Mach auf. Mach auf! Laß mich hinaus!
Ich kann nicht länger bleiben.

53 Jäger: Seht doch, mein König, was dort springt
in funkelndem Geschmeide.
König: Das Reh! Am Halsband kenn ich es,
schnell hinterher! Doch leide
ich nicht, daß ihm etwas geschieht.
König: Kein Jäger darf es schiessen. - Schluß
Wir wollen heute bei der Jagd
kein Tröpfchen Blut vergiessen.

54 König: Die Jagd ist aus. Zum Waldhaus will ich selber mit dir gehen. Was dort geschieht, das muß ich heut mit eignen Augen sehen. - 0:20 (majestätisch mit hellen Obertönen) - Schluß

Jäger: Ich führe Euch.
Es ist nicht weit.
Entlang an dieser Quelle -
jetzt - durch das Dickicht;
seht ihr dort
das Dach? Wir sind zur Stelle.

55 König: Versteck dich hier! Zum Häuschen hin
find' ich den Weg alleine.
Wie still es liegt. Ganz eingehüllt,
einsam im Mondenscheine.

56 Fast scheu ich mich. Nein, ich klopf an,
daß ich das Rätsel löse;
damit ich weiß, was hier geschieht,
ob's gut ist - oder böse?
- dreimaliges Klopfen

Da fand er das Mädchen mit dem Thierlein in dem Wald und war erstaunt über seine Schönheit.

Mein Schwesterlein, laß mich herein.

57 Schwesterlein: Ich warte schon so lange,
(von innen:) den Schlüssel dreh ich um -
(nah:) o weh!
König: Erschrick nicht, sei nicht bange!
Schwesterchen: Was wollt ihr hier?

58 König: Ich bin dir gut.
Möchte dich niemals kränken.
Der König bin ich, willst du mir
nicht dein Vertrauen schenken?

59 Schwesterchen: Verzeiht, mein König, es ist spät,
ich muß in meinen Garten
und lauschen was der Nachtwind weht,
muß auf den Bruder warten. -

60 König: Der Nachwind weht sein altes Lied.
Ich will ein neues singen,
das soll am sonnenhellen Tag
weit durch die Wälder klingen.

61 Willst du als meine Königin
an meiner Seite leben?
Willst du in deinem Garten hier
mir deine Hand drauf geben?

62 Schwesterchen: Was gäb es Schöneres für mich
als eure Frau zu werden?
Jedoch das Reh verlaß ich nicht,
es hat nur mich auf Erden.

63 König: Und hat es dich nur auf der Welt
so soll es mich auch haben.
Neben dem Pferd soll's Seit an Seit
mit uns zum Schlosse traben.

64 Erzähler:

Kaum hat der König das gesagt
Ist schon das Reh gekommen.
Und seine Schwester hat es gleich
In ihren Arm genommen.

Er hob es zu sich auf sein Pferd und nahm es mit, und das Rehkälbchen lief an dem Seile nebenher. An dem königlichen Hofe ward ihm alle Ehre angethan, schöne Jungfrauen mußten es bedienen, doch war es selber schöner, als alle andern; das Rehkälbchen ließ es niemals von sich und that ihm alles Gute an. Bald darauf starb die Königin,da ward das Schwesterchen mit dem König vermählt und lebte in allen Freuden. Die Stiefmutter aber hatte von dem Glück gehört, das dem armen Schwesterchen begegnet; sie dachte, es wäre längst im Wald von den wilden Tieren gefressen worden, aber die hatten ihm nichts gethan, und nun war es Königin im Reich. Die Hexe war so böse darüber, daß sie nur darauf dachte, wie sie ihr das Glück verderben konnte.

65

Dann band sie's wieder an das Seil,
Und fort ging es zum Schlosse.
Das Reh lief neben Schwesterchen
Das saß hoch auf dem Rosse.

66

Und eine schöne Hochzeit gab's
In Pracht und Kerzenschimmer
Das Rehkalb tanzte fröhlich mit
Es sprang durch alle Zimmer.

67

Die Zeit verging in Glanz und Glück.
So wär's es auch geblieben
Hätt' nicht die böse Stiefmutter
ihr Hexenwerk getrieben.

68

Sie meinte ja, das Schwesterchen
Sei von dem Wolf gefressen,
Und Brüderchen von Jägerhand
gefallen - und vergessen.

69

Als sie nun hörte von dem Glück
Das Schwesterchen betroffen,
Da war ihr Herz nur noch dem Neid,
Dem Haß, der Mißgunst offen.

70 Sie hatte keine Ruhe mehr,
Spann graue, böse Dinge,
Sann Tag und Nacht wie sie den zwei'n
Krankheit und Unglück bringe.

71 Die rechte Tochter, schlimm wie sie -
Sie hatte nur ein Auge -
Quälte die Mutter immerzu:
Tochter: Als ob sie dazu tauge!

72 Mir hätte dieses Glück gebührt
Auf hohem Schloß zu wohnen,
Als Königin im Perlenkleid
Im goldenen Saal zu thronen.

73 Stiefmutter: Was quälst du mich! Halt deinen Mund!
Ich will mich wohl bedenken.
Und merke dir: kommt Zeit, kommt Rat,
Ich werde alles lenken.

74 Tochter: Den König will ich zum Gemahl!
Stiefmutter: Dafür laß mich nur sorgen.
Geduld!
Tochter: Zu mir kommt nie das Glück!
Stiefmutter: Wenn heute nicht, dann morgen.

75 Erzähler: Die Sterne wandern und der Mond,
Die Tage gehn im Fluge,
Der Sommer welkt, es weht das Laub,
Die Vögel fliehn im Zuge.

Als im folgenden Jahr die Königin einen schönen Prinzen zur Welt gebracht hatte, und der König auf der Jagd war, trat sie in der Gestalt der Kammerfrau in die Stube, worin die Kranke lag.

76 (Erzähler:) Der Winter preßt das Land mit Eis
Wild brausen jetzt die Stürme,
Der Fluß erfriert, und dichter Schnee
Wirbelt um Häuser, Türme.

77 Und als der Schnee geschmolzen war,
Sah man von allen Toren
Die Fahnen wehn. Ein Königssohn
War in dem Schloß geboren.

78 Da sprach die böse Zauberin:
Stiefmutter: Die Stunde hat geschlagen!
Auf, meine Tochter, schmücke dich!
Jetzt können wir es wagen!

79 Wir gehn auf's Schloß. Der König
Ist heut auf die Jagd gegangen.
Ich werf mein Netz aus, klipp und klapp,
Der Vogel ist gefangen!

80 Tochter: Doch wie?
Stiefmutter: Ich geh als Kammerfrau
Verstell Gesicht, Gebärden,
Du, meine Tochter, sollst noch heut
Die Königin hier werden.
Tochter: Trage ich dann ein goldnes Kleid?
Mit Perlen und mit Spitzen?
Werde ich an der Tafel auch
Neben dem König sitzen?

Stiefmutter: Das und noch mehr!
Jetzt fort zum Schloß!
Daß sich dein Schicksal wendet,
Sei, bis der König kommt zur Nacht,
das Zauberwerk vollendet!

81 Erzähler: Und so geschah's. Die Hexe trat
Als Kammerfrau verkleidet, zur Königin,

"Das Bad ist für euch bereitet, sagte sie, das wird euch wohlthun und stärken, kommt eh' es kalt wird." Sie führte sie darauf in die Badestube;

Stiefmutter: Ihr seid so blaß.
Ich sehe, wie ihr leidet.
Ein Bad ist schon für euch bereit,
Das wird euch sehr behagen.
Ich und die zweite Kammerfrau
woll'n euch hinübertragen.

82 Schwesterchen: Ich danke euch. Ja, das ist gut.
Schaut auch nach meinem Knaben!

Stiefmutter: Bin ich nicht Kammerfrau?
Ihr braucht
Um nichts Sorgen zu haben!

- O:15 (geheimnisvoll, mit Akzent am Schluß)

wie die Königin hineingetreten war, schloß sie die Thüre hinter ihr zu, drin aber war ein Höllenfeuer angemacht, da mußte die schöne Königin ersticken.

83 Stiefmutter: Sie ist im Bad. Das Feuer flammt.
Die Königin wird ersticken.
Schlag zu die Tür! und niemand mehr
soll sie jemals erblicken.

Die Hexe hatte eine rechte Tochter, der gab sie ganz die äußerliche Gestalt der Königin und legte sie an ihrer Stelle in das Bett. Der König kam am Abend heim und wußte nicht, daß er eine falsche Frau habe.

84 Tochter: Nun wandle mich zur Königin!
Stiefmutter: Gestalt kann ich dir geben.
Ihr Ansehn auch, das Auge nicht.
Das kann ich nicht beleben.

85 Drum leg du dich in ihr Bett,
Hüll dich in ihre Kleider.
Halte dich still. Verberge dich!
Du mußt noch warten.
Tochter: Leider!

- 0:10
(Jagdhorn)

86 Stiefmutter: Der König kommt. Jetzt schnell ins Bett!
König: Dank für die gute Kunde!
(kommt näher) Ein Knabe! Schnell zur Königin!
Aus ihrem eignen Munde

87 Will ich es hören, wie's ihr geht
Und will mich mit ihr freuen.
Stiefmutter: Herr König! Laßt den Vorhang zu!
Sie muß das Licht noch scheuen.

88 Ausruhen muß sie, stört sie nicht!
Die Freude könnt' ihr schaden.
König: Nun, wie du meinst - doch - Kammerfrau -
Stiefmutter: Ich höre, euer Gnaden? --

89 König: Ich will sie sehen, sobald es geht.
Wann wird sie denn erwachen?

90 Erzähler: Die Sonne steigt, die Sonne sinkt,
Die Stunden gehn im Reigen.
Der Tag erlischt, sein Lied verstummt,
Die Nacht tritt ein mit Schweigen.

- 0:35 (Schlagwerk, dunkel und geheimnisvoll) untermalend

Aber in der Nacht - sah die Kinderfrau - trat die rechte Königin in die Stube, sie ging zur Wiege, nahm das Kind heraus, hob es an ihre Brust und gab ihm zu trinken, dann schüttelte sie ihm sein Bettchen auf, legte es wieder hinein und deckte es zu. Darauf ging sie in die Ecke, wo das Rehkälbchen schlief und streichelte ihm über den Rücken. So kam sie alle Nacht und ging wieder fort, ohne ein Wort zu sprechen.

91 Um Mitternacht, als alles schlief,-
Die Kinderfrau alleine
Saß an der Wiege noch und wacht
Da kam im Mondenscheine
Die rechte Königin herein.
Sie sah das Kindlein liegen,
Sie beugte sich zu ihm hinab
Und fing an, es zu wiegen.
Zu trinken gab sie dann dem Kind
Legt's nieder, strich die Decke,
Vergaß auch nicht das Reh,
Es lag
Schlafend in seiner Ecke

- Schluß

92 Sie streichelte es liebevoll,
Das Reh lag tief im Traume.
Darauf verschwand sie und es war
nur noch der Mond im Raume.

93 Kinderfrau: Was war das? Nur ein Gaukelspiel?
Wen soll ich danach fragen?
Ich warte noch. Doch morgen früh
Will ich den Wächter fragen.

- 0:10
(Kurzer
Akzent)

94 Kinderfrau: He, Wächter!
Wächter: Kinderfrau, was gibt's?
Womit kann ich dir dienen?
Kinderfrau: Ich wüßte gern: ist letzte Nacht
Noch spät ein Gast erschienen?
Wächter: Ich habe niemanden gesehn
Bis früh zum Morgenläuten.
Kinderfrau: Wie seltsam! - Nun, ich danke dir!
(für sich) Was hat das zu bedeuten?

Ich rede nicht. Ich warte noch.
Ich will die Nacht benützen,
die Augen offen halten und
Das Königskind beschützen.

95 Der Knabe schläft
Und auch das Reh.

- 0:50(wie oben)
untermalend

Die Uhr beginnt zu schlagen.
(flüstert:) Da ist sie wieder,
Deutlich seh ich sie
Ihr Kindlein tragen.

Uhrenschläge
untermalend

Einmal aber trat sie wieder ein
und sprach:

"Was macht mein Kind? Was macht
mein Reh?
nun komm' ich noch zweimal und

96 Schwesterchen: Was macht mein Kind,
(hallend) Was macht mein Reh?
Nun komm ich noch zweimal

und that alles wie in den anderen Nächten. Die Kinderfrau weckte aber den König und sagte es ihm heimlich.

97 Kinderfrau: Da zieht es hin wie Nebelhauch.
Ich darf nicht länger schweigen.
Was hier geschieht um Mitternacht
muß ich dem König zeigen.

- Schluß

98 König: Wann kam die Frau?
Kinderfrau: Um Mitternacht.
König: Und zweimal ist's geschehen?
Was du erzählt hast, will ich heut
mit eignen Augen sehen.

Der König wachte die andere Nacht, und da sah er auch, wie die Königin kam und hörte deutlich ihre Worte:

Eins, zwei, drei, vier -
Da! Die Gestalt!
Wie ist mir so beklommen!

- 0:50(wie oben) untermalend Glockenschläge untermalend

"Was macht mein Kind? was macht mein Reh?
Nun komm' ich noch einmal und dann nimmermehr."

100 Schwesterchen: (hallend) Was macht mein Kind,
Was macht mein Reh?
Nun komm ich noch einmal
Und dann nimmermehr.

- Ende - Schluß

Aber er getraute sich nicht, sie anzureden.

101 König: Wie seltsam! Wie ist mir geschehen?
Zerronnen und verklungen!
Das schöne Mondbild: war es da?
Hat es die Nacht verschlungen?
Noch einmal wach ich morgen Nacht,
Dann muß es mir gelingen:
Ich will den schönen Schatten wohl
Zu Red und Antwort zwingen!

In der anderen Nacht wacht' er wieder, da sprach die Königin:

"Was macht mein Kind? Was macht mein Reh?
nun komm ich noch diesmal her
und dann nimmermehr."

Da konnte sich der König nicht länger halten, sprang auf und umarmte sie, und wie er sie anrührte, ward sie wieder lebendig, frisch und roth. Die falsche Königin ward in den Wald geführt, wo die wilden Thiere sie fraßen, die böse Stiefmutter aber ward verbrannt, und wie das Feuer sie verzehrte, da verwandelte sich das Rehkälbchen, und Brüderchen und Schwesterchen waren wieder beisammen und lebten glücklich ihr Lebelang.

* * *

102 Erzähler: Und wieder schlug es Mitternacht.
Es schliefen im Gemache
Der Knabe und das kleine Reh.
Der König hielt die Wache.

- 0:50(wie oben) und Glockenschläge beides untermalend
- Beides Schluß

103 Schwesterchen: (hallend) Was macht mein Kind,
Was macht mein Reh?
Nun komm ich noch diesmal
und dann nimmermehr.

104 König: Und diesmal halte ich die fest!
Ich sollte dich doch kennen?!
Du bist ja meine liebe Frau.
Nichts soll uns beide trennen!

105 Schwesterchen: (nah) Ja. Ich bin deine liebe Frau.
Du hast das Wort gesprochen.
Die Zauberin ist nun besiegt,
Der Hexenbann gebrochen.

106 König: Was für ein Bann? Was tat man dir?
Wer hat dich so verwandelt?
Schwesterchen: Die alte böse Kammerfrau
hat schlimm an mir gehandelt.

107 Erzähler: Die Königin erzählte nun
Dem König die Geschichte.
Der war voll Zorn. Und er befahl
Daß man die Hexe richte!

108 Erzähler: Durch ihren Tod war auch das Reh
Befreit. Die Haut fiel nieder
Und Brüderchen stand frisch und froh
Vor seiner Schwester wieder.

109 Das war ein Jubel in dem Schloß!
Es lachten alle Leute,
Der König, Jäger, Küchenjung.
Sogar die Hundemeute.

- 0:35
(Festliche Hofmusik mit Glockenschlägen, dann Tanzmusik) untermalend

110 Zum Feste lud der König ein.
Das Tanzbein wurd geschwungen.
Die frohe Kunde ist mit Schall
ins Land hinausgedrunge.

- Schluß

111 Zwei Stare hörten sie im Baum.
Sie flöteten ganz heiter
Von Brüderchen und Schwesterchen -
So klingt es immer weiter

* * *

SÜDDEUTSCHER RUNDFUNK
- Hörspielredaktion -

Sendung: 4.12.1987
Regie: Otto Düben

Großmutters Märchen
vom Hans und von der goldenen Kugel

Ein Hörspiel für Kinder

von Thomas Rübenacker

PERSONEN: Hans

Vater

Mutter

Der Zauberer (auch als Polizist und als Hexe)

Stanislaus Lorbeer, ein arbeitsloser Kammerdiener

Das Rauhtierchen (weibliche Stimme)

Tapf, der Bär

Friedhelm, der Rabe

Die Stimme der Kugel

In der Rahmenhandlung:

Wolfi (11)

Die Großmutter

Wolfis Mutter

Zwei Erzählebenen: A & B

A

1 Mutter: (Flüstert)
Jetzt hör mal zu, Wolfi: wenn die Großmutter zu Besuch ist -
(Ruft)
einen Augenblick, Mutter! Er kommt gleich! -
(Wieder geflüstert)
und möchte dir ein Märchen vorlesen, dann hörst du gefälligst zu. Ist das klar?

2 Wolfi: (Mürrisch)
Klar, ist klar. Aber Lust habe ich keine. Ich bin doch schon viel zu alt für März-

3 Mutter: Schscht! Für Märchen ist man nie zu alt. Sogar Erwachsene können noch etwas daraus lernen!

4 Wolfi: Was denn?

5 Mutter: (Widerspruch abschneidend)
Also du gehst jetzt ins Wohnzimmer und machst der Großmutter die Freude, ja? Wenn sie extra zu Besuch kommt!

6 Wolfi: Immer ich. Soll sie doch euch Erwachsenen - ja, ja!, ich geh ja schon! (Er tut es)

7 Großmutter: (Im Wohnzimmer)
Ah! Unser Herr Wolfgang! Möchtest du gern ein Märchen hören?

8 Wolfi: (Gegen Widerstand)
Ja.

9 Großmutter: Ein bestimmtes?

10 Wolfi: "Der Wolfi und die sieben Geißlein" (Er kichert)

11 Großmutter: Bitte?

12 Wolfi: Ach nix. Hast du gewußt, Oma, daß heute Tom und Jerry im Fernsehen kommt?

13 Großmutter: Tom und Jerry? Was ist denn das?

14 Mutter: (Aus der Küche, drohlich)
Wolfi -!

15 Wolfi: (Rasch)
Ach, so ne Maus und so ne Katze. Gar niemand.

16 Großmutter: Hier hätte ich ein schönes Märchen, darin kommen ein Bär und ein Rabe vor, willst du das hören?

17 Wolfi: (Desillusioniert)
Ach, so wählerisch bin ich gar nicht. Von mir aus kann auchn Elefant drin sein. Krieg ich dann eigentlich auch wieder die Sandwich-Kekse, wenn ich zuhöre?

18 Mutter: (Aus der Küche)
Wolfgang!

19 Großmutter: Aber natürlich, Wolfi! Nur später. Jetzt mußt du erst einmal ein wenig zuhören -

20 Wolfi: Moment noch, Oma - ich mach nur schnell die Tür zu! (Er tut es) So; jetzt kannst du meinetwegen losschießen.

25 Großmutter: Nur noch meine Brile ... wo hab ich die denn wieder ...

26 Wolfi: (Trockenst)
Auf.

27 Großmutter: ... ah! ja!
(Sie räuspert sich)
Also dann: -

27 Großmutter: "Es waren einmal zu der Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat -"

28 Wolfi: (Murmelt) Ach du meine Fressé.

29 Großmutter: "- ein Mann und eine Frau, die lebten ganz gut von dem Geld, das ihr Sohn Hans mit Weidenflechten verdiente: Er flocht Körbe, und der Vater trug's auf den Markt und verkaufte es gut, denn es war ehrliche Ware. Wer aber nicht so gut lebte von Hansens Arbeit, das war der Hans. Schmal war er und abgehärmt, weil er nur Brot und Gras zu essen, nur Wasser zum Trinken bekam. Die Eltern gönnten's ihm nicht, aber aßen selber jeden lieben Tag für dreie und waren darob wohlgenährt.

30 Wolfi: (Murmelt) Schön blöd, der Knabe. Da wär ich schon längst abgehauen.

31 Großmutter: "Eines Tags war der Hans allein zu Haus mit der Mutter. Er flocht brav seine Körbe, als die Mutter ein köstliches Gulasch auf den Herd brachte. Der Geruch kam dem Hans in die Nase und erinnerte ihn daran, was für ein schlechter Kamerad der Hunger ist. Es hungerte ihn so sehr, daß er sich hinterm Rücken der Mutter zur Speisekammer schlich, sich aus der Schüssel einen Zwieback zu stiebitzen. Dazu mußt' er seinen ganzen Mut zusammennehmen, denn mit dem Stocke speisten die Eltern ihn großzügiger ab als mit einer Mahlzeit. Als der Hans nun verstohlen den Deckel der Schüssel lüpfte, da glitt er ihm aus der zittrigen Hand und klirrend zu Boden ..."

B

(Geräusch des fallenden Deckels)

32 Mutter: Ha! Gierschlund! (Schlägt mit dem Kochlöffel: Klatsch!)

33 Hans: Au! Ich hab solchen Hunger, Mutt-

34 Mutter: Schweig! Du Ochsenfrosch! Du Rabenkind! Gegessen wird, wenn der Vater nachhaus kommt! Und für dich ist's eh nur trocken Brot mit Gras drauf, wie alle Tage. (Hebt den Schüsseldeckel auf) Das fehlt noch! Futterdieb, elendiglicher! Deiner armen Mutter, deinem armen Vater das Gebäck unter der Nase wegzufressen! Pfui! (Stopft sich einen Zwieback ein; kauend) Und straft man dich mit dem Kochlöffel, so klebt gleich's halbe Gulasch an dem Herrn Tunichtgut! Sollen wohl verhungern, deine armen Eltern? Ganz vom Fleisch fallen?

35 Hans: Nein, Mutter; hab doch nur -

36 Mutter: Schweig! Wolkenkuckuck!

(Die Haustür springt auf, der fette Vater stapft herein)

37 Vater: Frau: ich hab ein' Bärenhunger! Die Mahlzeit auf den Tisch, oder es setzt Prügel.

38 Mutter: Gleich, Mann; setz dich nur schon, dann trag ich auf, was noch übrig ist.

39 Vater: (Sehr laut) Was noch übrig ist -?! Was soll das heißen? Wer hat es gewagt zu essen, bevor der Vater den ersten Bissen getan hat?

40 Mutter: Dein Sohn, Hans Nichtsnutz! Da hockt er, und hat die halbe Mahlzeit im Gesicht!

41 Vater: Waaaaaas??!

42 Hans: Die Mutter hat mit dem Kochlöffel nach mir geschlagen und -

43 Mutter: / Vater: Schweig!!!

44 Vater: Gegessen hast du also: dann wird's dir für morgen und übermorgen auch reichen!

(Zur Mutter) So. Nun laß essen, Frau, was übrig ist.

45 Mutter: Viel ist es nicht, Mann. Kaum zum Sattwerden.

(Sie schlägt mit der Kelle den Gulaschbrei in die Teller: reichlich)

(Vater und Mutter beginnen sofort zu essen: schmatzend und gierschlündig)

46 Mutter: (Mit vollem Mund) Mit dem Hundskerl muß etwas geschehen. Der muß aus dem Haus, sonst jagt er uns ins frühe Grab.

47 Vater: (Dito) Hm. Wer soll dann die ganze Arbeit machen? Heut hab ich schon's Reisig selber holen müssen, und ich bin doch so schwach und entkräftet.

48 Mutter: Das stimmt, Mann. Wir müssen ihn wohl behalten, den Ziegenpeter, da hilft nix.

(Es klopft)

49 Vater: (Schluckt die Speise) Herein, wenn's kein Schneider ist!

50 Zauberer: (Kommt herein) Einen recht guten Tag, allerseits! Wünsche wohl zu speisen.

51 Vater: Ach! Ist gar kein guter Tag, heut: ein schwerer Schicksalsschlag hat uns um die halbe Mahlzeit betrogen!

52 Zauberer: Das tut mir leid, denn ich seh schon: ihr seid zwei arme, aber rechtschaffene Leute!

53 Vater: Und hungrige, Herr, sehr hungrige.

54 Mutter: (Geschmeichelt) Ei,tret' erdoch ein, der gewiß hohe Herr.

55 Zauberer: Wie man's nimmt: mal dies, mal das! (Lacht vielsagend) Ich komme mit einer Bitte. Erfüllt ihr die, so sollt ihr fürstlich belohnt werden.

56 Mutter: Ei, freilich!

57 Vater: Nur heraus damit, wenn's was einbringt!

58 Zauberer: Ich möcht euch euren Sohn abkaufen. Hans heißt er, wie ich's hört.

59 Mutter: (Baff) Hä?

60 Vater: (Dito) Wa?

61 Zauberer: Jawohl. Ihr habt recht gehört: euren Sohn kaufen, will ich. Aber wenn ihr's nicht wolltet: ich würd's nur zu gut verstehen ...! Man gibt ja nicht gern sein einziges Kind einem Fremden heraus und -

62 Mutter: (Fast gebrüllt) Für wieviel -?! Der gnädige Herr...?

63 Vater: Ha!

64 Zauberer: Nein, nein - ich weiß, wie hart es ehrbare Eltern ankommen muß, ihr einziges Kind -

65 Mutter: Iwo, der Herr Baron -so setz er sich doch, bittschön - vielleicht ein Schnäpslein?

66 Vater: (Plump) Nun, äh - es käm uns schon schwer oder hart oder sonstwas, unseren geliebten Hans ... aber wenn der Herr einen guten Preis -

67 Mutter: (Mit Flasche und Glas) Natürlich geben wir unseren Herzensbub ums Leben nicht gern her - aber wenn der Herr Graf ihn gar so dringend bräuchten ...

68 Zauberer: Einen Herzenswunsch soll er mir erfüllen: die große goldene Kugel soll er mir bringen!

69 Mutter: Ah! Die große goldene Kugel! Versteht sich! Das kann er gut, der Hans.

70 Vater: (Tumb) Große goldene hä?

71 Mutter: (Zischt) Schweig -! (Zum Zauberer) Unser Hans ist der beste Große-Goldene-Kugel-Bringer vom Forchdichnit-Wald oder von der Welt!

72 Zauberer: Bin schon zu alt dafür ... ein alter Mann und sehr, sehr einsam. Die große goldene Kugel soll mir den Lebensabend versüßen! (Er zerdrückt eine falsche - Vokale - Träne)

73 Vater: Hä? Soll sie?

74 Zauberer: Ich biete euch tausend Goldtaler für euren Sohn! Das ist mir die große goldene Kugel wert.

75 Mutter: ... tausend Goldtaler!!

76 Vater: Wieviel wär das in Würsten und Schinken?

77 Zauberer: Hundert davon sogleich bar auf den Tisch - (Er wirft ein Säckel hin). Den Rest dann, wenn er mir die Kugel bringt, euer Sohn.

78 Mutter: Er wird! Er wird! (Süßlich) Ha -hans ...! Goldkind! Komm nur her und scheu dich nicht!

(Hans kommt, vorsichtig)

79 Zauberer: Ah! Der wack're Knabe! Sag mir: willst du mir und deinen armen Eltern die Freundlichkeit tun und die große goldene Kugel herbeischaffen?

80 Hans: (Atmet tief ein; dann eine Pause)

81 {Vater: / Mutter:} Sprich!!!

82 Hans: Ei -

83 Mutter: Ja?

84 Vater: Also?

85 Hans: Ei, wenn -

86 Mutter: Ei, wenn was?

87 Vater: Wenn Ei wie?

88 Hans: Ei, wenn ich vorher etwas essen dürfte ...

89 Mutter: Ei! Ja so! So ein Ei! Drei Eier schlag ich dir in die Pfanne, Herzensjunge, wenn du Appetit hast! Oder wenigstens zwei. Antworte nur dem Herrn Erzfürsten auf alles, hörst du?

90 Vater: Frau, für mich dasselbe!

91 Hans: Je nun, wenn ich nicht hungrig gehen muß -

92 Mutter: Aber nein!

93 Hans: - so will ich's gerne tun.

(Großes Aufatmen der Eltern)

94 Zauberer: Bravo! Du sollst es nicht zu bereuen haben, mein Sohn!

95 Mutter: (Zum Herd: Pfanne, Eier) Was für ein Freudentag! Die zwei dicksten Eier werd ich dir braten, Goldkind!

96 Vater: Für mich auch zwei! Oder zehn!

97 Mutter: Gleich, gleich, Mann. Aber zuerst soll's der Musterbub haben. (Zum Zauberer) Wenn erst der Junge satt ist, dann hungert sich's für die Eltern leichter!

(Die Eier bruzeln im Fett)

A

98 Großmutter: "Und der arme Hans, der alles stumm mitansah, verwunderte sich über die Maßen, während der Geruch der bratenden Eier seine Sinne betörte -"

99 Wolfi: Ich hab Hunger.

100 Großmutter: Also schön: du sollst deine Kekse haben. Die mit der Schokoladenfüllung, die du so magst.

101 Wolfi: Hm! Her damit!

(Sein Keks-Kracks-Geräusch wird gehalten, bis es über die B-Ebene langsam ausblendet)

102 Großmutter: Also weiter im Text : "Als Hans und der alte Herr, der in Wirklichkeit ein böser Zauberer war, an den Rand des Forchdichnit-Waldes gelangten, schlug der Alte eine kurze Rast vor. Er wollte ihm jetzt auch erzählen, was es mit der großen goldenen Kugel für eine Bewandtnis hatte: ..."

B

103 Zauberer: Höre: in der Mitte des Waldes gibt es einen See, der hat das ganze Jahr über eine Decke aus Eis. Dort ist immer Winter, auch wenn im Rest des Waldes Sommer, Frühling oder der Herbst regiert!

104 Hans: Ein Immer-Winter-See? Was es alles gibt!

105 Zauberer: In dessen Mitte mußt du dich vortasten: übers Eis!

106 Hans: Schon gemacht!

107 Zauberer: Ja,ja! So leicht ist es nicht, sonst würde ich's selber machen. Leicht mußt <u>du</u> sein, ruhig, und voll Behutsamkeit: sonst brichst du ein, und das wär dein Ende.

108 Hans: Ich paß schon auf. Keine Angst.

109 Zauberer: Und wenn du die Mitte erreicht hast: da liegt sie dann, die große goldene Kugel. Auf dem Eis. Und du mußt sie mir bringen!

110 Hans: Ist so gut wie erledigt, Herr! Gehn wir!

111 Zauberer: Gemach, junger Freund! Wir werden uns wiedersehen, wenn du den See erreicht hast. Deinen Weg mußt du alleine machen, und nirgends darfst du dich aufhalten lassen: nicht von Mensch noch Tier! Versprichst du mir das?

112 Hans: Aufs Wort! Ich werde so schnell laufen, daß kein Lebewesen sich mir in den Weg stellen darf! Lebt wohl, Herr, und auf bald!

(Er läuft weg, stolpert aber und fällt längelang hin)

113 Hans: Autsch !

114 Stanislaus: Dasselbe!

115 Hans: Da liegt ja einer! Und streckt das Bein von sich grad zum drüberstolpern!

116 Stanislaus: (Schlaftrunken) Ist es schon wieder früh um fünfe? Daß man auch jeden Tag so früh aufstehen und zur Arbeit muß, wenn man nicht zufällig tot ist!

117 Hans: Wer bist denn du?

118 Stanislaus: Das ist eine gute Frage. Dabei fällt mir ein, daß ich seit ungefähr drei oder zehn Tagen ja ohne Arbeit bin!

119 Zauberer: (Ruft herüber) Kümmere dich nicht um ihn, Hans! Denk an dein Versprechen: dich nicht aufhalten zu lassen!

120 Hans: Keine Arbeit hast du? Wovon lebst du dann?

121 Stanislaus: Zur Zeit noch von mir. Aber ich merke, wie ich mir langsam ausgehe. Bald ist gar nichts mehr übrig.

122 Hans: Hm. Da hast du doch sicher Hunger?

123 Zauberer: (Nah; zu sich) Es ist zum Verzweifeln! Kaum beginnt's, schon zerinnt's!

124 Stanislaus: Hunger? Mein Magen hat sich halbwegs schon selber aufgefressen!

125 Hans: Hm! (Zum Zauberer) Herr! Dieser arme Kerl frißt sich selber auf vor Hunger, könnt ihr ihm nicht helfen?

126 Zauberer: Ich hab's dir gesagt, du sollst dich nicht aufhalten! Laß den Trottel nur liegen und mach, daß du weiterkommst!

127 Hans: Nein! Das tu ich nicht. Hunger ist ein schlechter Kamerad, und wenn Ihr diesem armen Hund hier nicht helft, so bring ich Euch nicht Eure Kugel!

128 Zauberer: (Nah, zu sich) Vermaledeiter Dickschädel! Hätt ich mir nur ein anderes Bürschchen gekauft! (Zu Hans) Also schön! Zufällig hab ich ein Brathühnchen bei mir! (Murmelt rasch) "Zirum, zarum, Zaubergrill: bräun ein Huhn, wie man es will!" (Ein sanfter Knall)

129 Hans: Ui! (Kommt) Warm und knusprig ist es auch noch, wie frisch aus dem Ofen!

130 Stanislaus: Famos! Ich werde Bauchweh kriegen vor Liebe zu diesem gutgebratenen Vögelchen. (Er beißt hinein) Hier: es reicht für uns beide.

131 Hans: (Essend) Warum bist du denn ohne Arbeit? Was hast du denn getan?

132 Stanislaus: Nichts. Nichts hab ich getan, als ich noch gearbeitet habe. Aber wenigstens hat man mich gut bezahlt dafür!

133 Hans: Was für einen Beruf hast du denn gehabt?

134 Zauberer: (Nah; zu sich) Mir schwinden die Sinne! Malefizbube, du!

135 Stanislaus: (Kauend) Kammerdiener am Fürstenhof. Aber nur im Hof, bei den Hühnern und Schweinen, also eigentlich ein Hofdiener. Für des Fürsten Kammer war ich zu dumm.

136 Hans: Du hörst dich gar nicht so dumm an.

137 Stanislaus: Ich bin aber dumm. Mit der Dummheit geht's viel leichter durch die Welt: wo nix ist im Kopf, da kann er einem auch nicht schwer werden. Die Gescheiten am Hofe haben immer genug zum Arbeiten. Hinausgeworfen wurd ich übrigens, weil ich des Fürsten Töchterlein zur Frau wollt' haben - aber das ist eine andere Geschichte.

138 Hans: (Lacht) Du? Die Fürstentochter heiraten? Das ist allerdings ein ziemlich dummer Wunsch für einen Kammerdiener!

139 Stanislaus: Natürlich: ein sehr dummer und sehr schöner Wunsch, denn die Tochter des Fürsten ist selber schön und freundlich dazu. (Er seufzt) Lieber bin ich dumm und denk an sie, statt gescheit und immer an die Arbeit!

140 Zauberer: (Kochend) Schockschwerenot! Jetzt wird's Zeit zum Handeln; das kann noch ewig so hin- und hergehn! Ich hex mich in die Haut und Uniform eines Polizisten! Wozu ist man staatlich geprüfter Zauberer. (Murmelt) "Knipp, knapp, Knüppelausmsack: Schluß ist jetzt mit dem Schabernack!" (Knall)

141 Hans: (Mit vollem Mund) Mmmmmm! Wie das schmeckt! Der Herr ist wirklich ein vornehmer Herr! Aber wo ist er denn? Habt Ihr einen alten Mann gesehen, Herr Wachtmeister?

142 Polizist: (Kommt) Ruhe! Wer hier die Fragen stellt, bin ich. Im Namen des Gesetzes: Was habt ihr zwei hier zu suchen?

143 Stanislaus: (Kauend) Nichts mehr. Wir haben's (Schluckt hinunter) schon gefunden!

144 Polizist: Ruhe! Und steh gefälligst auf, wenn du mit einer Amtsperson sprichst, Halunke! (Er zerrt ihn hoch, Stanislaus stolpert und fällt) Hoch mit dir! Da schau sich einer den Trottel an! Stolpert über den eigenen Fuß!

145 Stanislaus: (Sich aufrappelnd) Mit Verlaub: mein Fuß ist über mich gestolpert, nicht ich über ihn.

146 Polizist: (Gibt ihm gut hörbar einen Tritt) Ei freilich! Hier hast du eins in den Hintern! Und hier gleich nochmal!

147 Stanislaus: Au! Dank Euch, Gevatter Amtsperson! Was seid Ihr so hervortretend mit mir?

148 Polizist: Wieso mit dir? Ich hab ja nur deinen Hintern getreten, nicht dich.

149 Stanislaus: Wenn mein Fuß strauchelt, dann falle leider auch ich. Und wenn mein Hintern getreten wird, so tut es mir weh!

150 Polizist: Und wenn ich dir den Hals umdrehe, Schlingel?

151 Stanislaus: (Rasch) Dann schmeckt mir das Huhn nicht mehr.

152 Polizist: Genug jetzt von dem Unfug! Wer seid ihr, was wollt ihr, und warum?

152 Hans: Ich bin von einem reichen alten Herrn gekauft worden, daß ich ihm eine Besorgung mache! Grad eben ist er weggegangen!

153 Polizist: Das genügt! Dann kannst du deines Weges gehen. Aber du nicht, Freundchen! Möcht' doch zu gern wissen, was du im Sinn hast. Den Ausweis!

154 Stanislaus: Nein, leider: den hab ich nicht im Sinn, sondern im Schloß. Aber mit meinem Inweis könnt ich dienen ..

155 Polizist: Mit was? Du willst dich wohl lustig machen, ha?

156 Stanislaus: (Traurig) Das bin ich schon: so steht's in meinem Inweis. "Ein lustiger, aber ziemlich einfältiger Bursche, der sich zu leicht verliebt und als besondere Kennzeichen -"

157 Polizist: Ruheeeeeeeeee!!! Solch einen Unsinn hab ich mein Lebtag nicht gehört! Jetzt kommst du mit mir, Hallodri, und auf der Polizeiwache wird sich's schon feststellen lassen, wer du bist und was du tust!

158 Hans: Aber er hat doch nichts böses getan!

159 Polizist: Ruhe!! Wenn er's noch nicht getan hat, dann wird er's noch tun! Soviel steht fest.

160 Stanislaus: Laß nur, mein Freund. Im Gefängnis hat's für gewöhnlich ein Dach über dem Kopf und geregelte Mahlzeiten auch. Da wär ich fast überhaupt nicht mehr arbeitslos.

161 Hans: Hm. Wenn du es so siehst ...

162 Polizist: Und du geh jetzt artig deines Weges, Junge, und hol mir - ich meine: und erledige deine Besorgung gut!

163 Hans: Jau. Alsdann ... (Zu Stanislaus) Dann müssen wir zwei uns wohl trennen - ach: du hast mir gar nicht gesagt, wie du heißt? Wenn wir uns eines Tages wiedersehen.

164 Polizist: Das ist nicht nötig. Ihr seht euch schon nicht wieder.

165 Hans: Wieso? Er ist doch mein Freund!

166 Stanislaus: Stanislaus heiß ich vorn. Und hinten Lorbeer. Stanislaus Lorbeer. Und du?

167 Hans: Hans. Einfach Hans - den Rest weiß ich nicht. Adieu!

168 Stanislaus: Dann leb wohl, Einfachhans Denrestweißichnicht. Was für ein gewaltiger Name! (Zum Polizisten) Ein richtig freundlicher Freund, findet Ihr nicht, Herr Gendarm?

169 Polizist: Jetzt reicht es mir aber. Oder magst du mit dem Knüppel Bekanntschaft machen?

170 Stanislaus: Wenn Ihr mich so fragt: nein.

171 Polizist: Soso. Aber mein Knüppel möcht gern mit deinem Kopf Bekanntschaft machen! So! (Er haut kräftig zu, es gibt ein leicht hohles, sanft hölzernes Geräusch)

172 Stanislaus: (Lächelnd) Au! Ihr schlagt einen harten Knüppel, in der Tat! Härter noch als bei Hofe, nachdem ich um die Hand der jungen Fürstin angehalten hatt'!

173 Polizist: (Schlägt noch einmal - fester - zu) Und so!

174 Stanislaus: Die müßtet Ihr einmal kennenlernen, die Tochter des Fürsten! Eine Rose mitten im Frühling! Ihr würdet verglühen!

175 Polizist: (Schlägt noch härter zu) Und jetzt noch dies!

176 Stanislaus: Mich hat's getroffen wie Blitzschlag und Donnerknall, als ich sie zum ersten Mal sah! So zart, so schön, so gut, so sanft -! Ach!

177 Polizist: (Mit aller Kraft) Und zum Schluß noch das!

178 Stanislaus: Einen wirklich eisenharten Knüppel schlagt Ihr, Herr Pol - (Jetzt kippt er um; dann noch einmal, wie trunken)
- Herr Pol-, Pol-, Pol-
- Herr Pol-, Pol-, Pol-
(Verklärt) - wie eine Rose ...!

A

179 Großmutter: "... und Hans schritt immer tiefer hinein in den Wald Forchdichnit. Als aber die Nacht hereinbrach, kam ihn ein wenig das Gruseln an; die vielen Geräusche, die Kinder der Nacht und des Waldes sind, erschreckten ihn, da er nicht mehr gewohnt war als das Zirpen der Grillen am Haus seiner Eltern. Er dachte sich: bis Morgen brauch ich sichern Unterschlupf, sonst ist's gewiß um mich geschehen!, und er fand schließlich eine Höhle, die schien ihm unbewohnt. Dort legte er sich nieder und schlief sofort ein. Kaum war er eingeschlafen, als in der Höhle ein kleines Licht entzündet wurde. Hans fuhr sogleich auf, denn er hatte leichten Schlaf. Da aber verlosch das Lichtlein wieder, und -"

B

180 Hans: Wer ist denn da? Wer hat das Licht angezündet? (Es raschelt, weil das Rauhtierchen sich bewegt. Hans springt auf, greift es, ein knapper Zweikampf, Rauhtierchen reißt sich los)

181 Hans: Halt! Bleib doch, wenn du nichts Böses im Sinn hast! Ich suche doch nur einen Unterschlupf für die Nacht!

182 Rauhtierchen: Ist nicht gut, hier zu nächtigen. Geh zurück in den Wald.

183 Hans: Eine Menschenstimme! Kannst du nicht das Licht wieder anzünden?

184 Rauhtierchen: Ist gefährlich hier, wenn der Herr zurückkommt.

185 Hans: Mach doch Licht, damit ich dich sehen kann!

186 Rauhtierchen: Gibt nichts zu sehen. Bin ein häßliches Ding, gut zum Putzen und Kochen und Beerenlesen.

187 Hans: Bitte!

188 Rauhtierchen: Also gut. Aber bleib' mir fern; 's ist kein guter Anblick. (Licht an)

189 Hans: Aber du bist ja - das ist ja ein Tier! Ein kleines Rauhtierchen, das aufrecht geht: wie kann das sein?

190 Rauhtierchen: Siehst du: ein Rauhtierchen, häßlich und ungestalt, mit hunderterlei Fell, und nicht einmal auf allen Vieren. Aber du wolltest ja Licht!

191 Hans: Sei doch nicht böse! Mir ist es egal, wie einer aussieht, wenn er nur's Herz auf dem rechten Fleck hat. Hier bleib ich gern!

192 Rauhtierchen: Nein, darf nicht sein! Wenn der Herr nach Haus kommt, wird er dich töten! Das junge Fleisch frißt er, und das junge Blut trinkt er fürs Leben gern.

193 Hans: So einer ist das!

194 Rauhtierchen: Rasch fort! Ich hör von fern schon seinen Atem!

195 Hans: Hm! Das interessiert mich jetzt doch! Ich bleibe, und wenn's der König der Menschenfresser ist, der da kommt!

(Schwere Schritte, näherkommend; dazu schwerer Atem und Gebrumm)

196 Rauhtierchen: Dann muß ich dich verstecken - darfst nur keinen Mucks geben, sonst bist du verloren! Hier hinein, in das alte Faß! (Deckel) Rasch!

197 Hans: (Ins Faß steigend) Jetzt bin ich aber gespannt.

198 Rauhtierchen: So. Und den Deckel wieder drauf. Und wirklich keinen Mucks, hast du verstanden?

199 Hans: (Hohl aus dem Faß) Keine Angst! Ich schweige wie ein -

(Auf "Grab" wird die Tür zur Höhle aufgerissen, herein stapft Tapf, der Bär)

200 Rauhtierchen: (Laut, um Hans' letztes Wort zu übertönen) Guten Abend, Herr Tapf! Wie war heut die Jagd?

201 Tapf: (Brummig) Nicht gut. Sogar schlecht! Sind zu flink für einen Bären, die Fische im Bach. Aber du weißt ja, wonach mich hungert: brauche keine Fische, brauch wieder mal ein Menschenfleisch!

202 Rauhtierchen: Ach, setz dich nur hin, ich werd dich an deinem Bärenkopf kraulen.

203 Tapf: (Mürrisch) Tu das. Aber das hilft auch nicht gegen -

204 Rauhtierchen: Halt! Nicht auf das Faß!

205 Tapf: -Menschenfleischhunger ... warum nicht das Faß? Das ist meine Höhle, ich setz mich hin, wo's mir paßt!

206 Rauhtierchen: Ich geh auch und fang dir Fische, Herr Tapf. Ich bin flink!

207 Tapf: (Haut auf das Faß)
Will keine Fische! Brauche Menschenfleisch!

208 Hans: (Hohl aus dem Faß) Aua!

209 Tapf: Was war das? Das klang so hohl als wie aus dem Faß hier!

210 Rauhtierchen: Ach was, du Bär! Ich war das. Mein Magen hat schlechte Laune und brummt. Das klingt immer hohl!

211 Tapf: Hier ist doch was faul? Mir ist doch grad so, als ob's nach Menschenfleisch riecht!

212 Rauhtierchen: Das bin doch auch nur ich! Komm jetzt her, lieber Tapf -

213 Tapf: (Grimmig) Bin nicht lieb. Bin ein Bär! Und deinen Geruch kenn ich. Ich sage dir: es riecht nach einem andern in der Höhle! (Drohlich) Was ist denn in dem Faß, hm?

214 Rauhtierchen: (Ganz souverän) Nichts. Schau doch rein. Nur kraul ich dich dann nicht. Wenn du mich so verdächtigst.

215 Tapf: Meine Nase hat noch nie gelogen. Du schon! Herunter mit dem Deckel ... (Entsprechendes Geräusch)

216 Rauhtierchen: Halt -!

217 Tapf: A-haaaaaaaaa! Also doch!
(Man hört, wie er Hans am Genick packt)

218 Hans: (Halberstickt) Aua!

219 Tapf: Was für ein prächtiges Stück Menschenfleisch!

220 Rauhtierchen: Nein! Tapf! Herr Tapf! Er ist noch so jung!

221 Tapf: Umso besser! Junges Fleisch, das gibt die schmackhaftesten Mahlzeiten!

222 Hans: (Zappelnd und würgend) Aber ich - bin - zäh - ganz zäh ...

223 Rauhtierchen: (Zerrt am Bären) Laß ihn los, alter Bär! Nie wieder werde ich dich kraulen und zausen! Du bist nämlich - du bist richtig feige!

224 Tapf: (Läßt Hans los, der zu husten beginnt, etc) Wiebitte???!!

225 Rauhtierchen: Jawohl! Ein Feigling bist du!

226 Tapf: Ein -? Ich, der große Tapf: ein Feigling -??!

227 Rauhtierchen: Jawohl! Du hast Bärenkräfte und vergreifst dich an einem Knaben! Wenn du solchen Appetit hast auf Menschenfleisch, dann geh doch und hol dir einen, der's mit dir aufnehmen kann!

228 Tapf: (Eine Pause der Erstarrung; dann, unvermittelt, fängt der große Bär zu schluchzen an) Nein! Neineineineinein! So darf niemand mit mir sprechen! Mit Tapf, dem Grohohohohoßen ...! Nicht einmal du! Ein Feigling ... ich! ...: buhuhuhuhuuuu!

229 Rauhtierchen: Hast du eigentlich gemerkt, wieviel Mut dieser Jüngling hat?

230 Tapf: (Heftig heulend) Mut? Der Jüngling? Jahahahaha...! Mut hat er! Sehr viel Muhuhuhuhuhut! Er ist kein Feigling! Bähähähähähä ...

231 Rauhtierchen: (Milder jetzt) Ja, ja, ja, Tapf - hör nur auf zu heulen, du bist ja überhaupt nicht feige. Ich hab nur einen Spaß gemacht!

232 Tapf: (Hört schlagartig zu heulen auf) Ich bin gar nicht...? Nicht feige? Kein - Feigling? Nein! Natürlich nicht! Ich bin Tapf, Beherrscher des Waldes, Sultan der bemoosten Fichten und Imperator des Unterholzes! Ich habe - Muuuuuuuuuut ...! (Zu Hans) Grrrrrrrrrrrr!

234 Rauhtierchen: Langsam, Gevatter Tapf! Das hat mit Mut nichts zu tun! Denn wer Mut hat, der hat auch Großmut - der verzeiht!

235 Tapf: Ach? Ist das so? Ja dann! Dann verzeihe ich dir, Menschenjunge, daß du hier eingedrungen bist und dich vor mir versteckt hast! (Zum Rauhtierchen) So, nun setz aber den großen Kessel mit Wasser auf, damit wir ihn schön garkochen können, diesen mutigen Menschenjungen!

236 Rauhtierchen: (Sehr enragiert) Ist das die Möglichkeit! Du alter dummer Bär! Du verstehst auch gar nichts! Einladen mußt du ihn, den tapferen JÜngling, damit er mit dir ißt!

237 Tapf: Aber was sollen wir essen, wenn nicht ihn?

238 Rauhtierchen: Beeren, Nüsse: Töpfe und Schüsseln hab ich voll davon!

239 Tapf: (Schüttelt sich) Uaaaaah! Das ist ja noch schlimmer als Fische!

240 Rauhtierchen: Aber es ist sehr gesund, wenn du Beeren und Nüsse ißt!

241 Hans: (Nicht sehr laut) Ja! Vor allem für mich!

242 Rauhtierchen: Du bist sowieso viel zu dick für einen König des Waldes!

243 Tapf: (Setzt sich seufzend) Ach je! Dabei hätt ich heut schon eine andere Menschenmahlzeit haben können! Und ich hab sie verschmäht!

244 Hans: Wen denn?

245 Tapf: Ach! So ein dürres Gerippe, das ein Polizist mitten in einen geborstenen Baumstamm gehext haben soll. Stanislaus heißt es, das Gerippe, und es sagt: der Polizist hätt's in den Wald verschleppt zum Frühstück für wilde Tiere. Schönes Frühstück!

246 Hans: Stanislaus! Den kenn ich! Wo ist er?

247 Tapf: Nicht weit von hier, in der alten Eiche.

248 Hans: Ich geh zu ihm!

249 Rauhtierchen: Ich geh mit! Sonst findest du deinen Freund vielleicht nicht.

250 Tapf: (Noch einmal bärig aufbegehrend) Nein!!! Das erlaube ich nicht! Wer soll mich dann kraulen und zausen?

251 Rauhtierchen: (Energisch) Wenn du mich nicht läßt, kraul ich dich erst recht nicht mehr! Ich schütte dir jeden Abend glühende Asche auf's Bett, laß deinen Pelz vom Ungeziefer auffressen und lege Spinnen in die Honigtöpfe!

252 Tapf: (Schluckt hörbar) Ich - eh - ich glaube, ich sollte großmütig sein und dich, eh, gehen lassen.

(Schnitt: Mitten im Wald: Hans und Rauhtierchen unterwegs. Schritte, Knacken, etc)

Hans: So ein böser Mensch ist dieser Bär gar nicht!

Rauhtierchen: Er tut nur immer so; in Wirklichkeit ist er ziemlich gutmütig. Man muß nur mit ihm umgehen können!

Hans: Aber wie bist du zu ihm gekommen?

Rauhtierchen: Das kann ich dir nicht sagen. Noch nicht. Ah! Da ist die alte Eiche mit deinem Freund!

Hans: (Läuft hin) Stanislaus! Stanislaus Lorbeer!

Stanislaus: (Schlaftrunken) Wie? Was? Ist's denn schon wieder fünfe in der Früh? Ich schlafe nie wieder - dann muß ich auch nie wieder früh aufstehen!

Hans: Erkennst du mich wieder?

Stanislaus: Wenn du der freundliche Freund bist, dann erkenn ich dich wieder. Sei mir willkommen! Wie geht es den Kindern des knusprigen Huhnes, mit dem du mich bekannt gemacht hast?

Hans: Die hätt ich grad selber gern, die Kinder! Aber wir haben leider nur Beeren und Nüsse.

Stanislaus: Auch gut. Ich lebe neuerdings in einem Baum, warum soll ich nicht essen wie ein Vogel.

Rauhtierchen: Ich wüßte vielleicht ein Mittel, Euch zu befreien, lieber Herr. Es gibt da gewisse wundersame Kräuter hier im Forchtdichnit-Wald - man muß sie nur kennen und wissen, wo sie wachsen. Ich geh gleich und pflücke sie für Euch. Bis gleich! (Ab)

264 Zauberer: (Rechts vorn; sehr nah) Will doch mal sehen, was der Malefizkerl macht! Ob er schon bis zum See vorgedrungen ist? Zeig ihn mir, Fernrohr! (Er zieht ein Fernrohr aus) Potzteufelnocheins! Noch so weit entfernt! Und dazu noch vom Wege abgekommen - sonst hätt er den Trottel im Baum nie und nimmer entdeckt! Was tu ich nur, damit er nicht noch mehr Zeit vergeudet? Hm ...

265 Rauhtierchen: (Kommt zurück) So. Hier sind sie, die Kräutlein, die du essen mußt, aber kau sie gut! Mit den beiden andern muß ich dich berühren, links und rechts ... (Im Beschwörungstone) "Ein Tutdirwohl, ein Istgesund verschreibt man gern bei dem Befund, daß wer im Baume stecket. Ein Treibdiraus, ein Wievorher, sie machen es dann gar nicht schwer, daß er sich wieder recket."

(Es gibt ein Knacken im Baum, eine Bewegung, und heraus bricht Stanislaus)

266 Hans: Donnerwetter! Das ist aber ein wirksamer Kräuterzauber!

267 Stanislaus: Ja, so ist mir schon bedeutend wohler! Ein wenig besorgt war ich schon, daß die Holzwürmer mich mit dem Holz verwechseln könnten, oder das der Förster seine gute Stube mit mir heizt!

(Hans und Rauhtierchen lachen) Nah/rechts jetzt wieder der Zauberer)

768 Zauberer: Nie! Nie wird es sein, daß der vermaledeite Liederjan mir die große goldene Kugel beibringt! Wenn ich sie doch nur selber holen könnte! Ich muß das kostbare Ding haben: dann habe ich alle Macht auf der Welt! Aber der See mit der dünnen Eisdecke ist verbotenes Gebiet für Zauberer wie mich ... und ich wär ja auch viel zu schwer, würde einbrechen ... Wenn ich nur wüßte, wie ich den dummen Kerl endgültig trennen kann von dieser dürren Spottgeburt, und von dem kleinen Rauhbiest auch ... Vielleicht hilft eine neue Maske! Werd mich in meine alte Hexenmutter verwandeln, denn das Alter wird respektiert!
(Murmelt) "Punzel, punzel, Rattenschwanz: mach mich fein zum Hexentanz!" (Knall)
Hihihi! Jetzt komm ich gleich unschuldig des Weges!

769 Stanislaus: (Nüsse kauend) Das Hühnchen, das ich gestern verzehrt', das hat gewiß auch Beeren und Nüsse gepickt! Wie klein doch die Welt ist.

770 Hans: Jetzt kannst du uns ja begleiten! Der alte Herr gibt uns sicher noch viele gute Mahlzeiten, wenn ich ihm die große goldene Kugel bringe!

771 Rauhtierchen: (Schrickt auf) Die goldene Kugel?

772 Hans: Ja. Ich hol sie aus der Mitte des Sees mit der dünnen Eisdecke und werde fürstlich dafür bezahlt!

773 Rauhtierchen: Dann arbeitest du also für den Zauberer?

774 Hans: Wiebitte?

775 Rauhtierchen: Und ich habe geglaubt, du bist mutig und gut! Und

776 Hans: Aber was ist denn -

777 Rauhtierchen: Niemand darf die große goldene Kugel stehlen! Das wäre ein riesiges Unglück!

778 Hans: Wiebitte? Was -

779 Rauhtierchen: Wenn das dein Plan ist, kann ich nicht dein Freund sein! Dann - dann - hasse ich dich!
(Schluchzend ab)

780 Hans: (Ihr nach) Wart doch! Rauhtierchen! Wohin rennst du denn plötzlich? 's ist doch alles ganz anders - Rauhtierchen! Halt doch an! Ach! Es ist schon weg. Schade.

781 Stanislaus: Ohne einen Schuß abzugeben, mußt du's getroffen haben, das Tierchen.

782 Hans: So verliert man Freunde! Was hat es nur gemeint: der alte Herr soll ein Zauberer sein? Vielleicht hat es ja recht und's wär wirklich nicht gut, wenn ich die große goldene Kugel -

783 Hexe: (Kommt) Geschwätz! Dummes Geschwätz!

784 Hans: Hoppla! Wer seid denn Ihr, Frau Großmutter?

785 Hexe: Nur ein altes Kräuterweib im Dienste des Fürsten. Der ist übrigens zu Tode betrübt, der Fürst. Einer seiner Lieblingskammerdiener ist ihm fortgelaufen; jetzt sterben alle Hühner und Schweine auf dem Hof.

786 Stanislaus: Hm. Den Mann kenn ich fast so gut wie mich selber! Es würd mich gar nicht wundern, wenn ich es selber wär'

787 Hexe: So, so. Dann solltest du schnurstracks zurück aufs Schloß gehen - und ich geh mit dir, damit du's [illegible]

288 Hans: Dann wär ich ja wieder ganz allein!

289 Hexe: Achwas! Bist doch noch jung, Bürschchen! Bring sie mir nur, die große goldene Kugel, und alles wird sich finden.

290 Hans: Wieso - dir?

291 Hexe: Äh - das hast du falsch gehört, Jüngelchen: nicht mir natürlich, dem alten Herrn sollst du sie bringen! Er liegt im Sterben und möchte einmal noch den Glanz der goldenen Kugel sehen!

292 Hans: Das glaub ich dir nicht! Gestern war er noch gut beisammen, der alte Herr, und so rasch geht's nicht ans Sterben!

293 Hexe: Trotzdem mußt du dich beeilen! Hast es ihm schließlich versprochen!

294 Hans: Woher wißt Ihr denn das alles, Frau Großmutter?

295 Hexe: Geht dich 'nen Fliegendreck an, Grünschnäbelchen! Es ist so, und deshalb tu's!

296 Stanislaus: Diese Alte hat famos gute Ohren, scheint es; damit hört sie sogar die Gedanken im Kopf und die Wünsche!

297 Hexe: Dich hat niemand gefragt, Dummkopf! Gute Ohren hätt ich? Sollst bessere haben: "Schuhu! Ohren zu!" (Pffffft!)

298 Stanislaus: Jei! Mir ist, als wären grad zwei riesige Türen zugeschlagen in meinen beiden Ohren! Frau Großmutter - Ihr seid anders als die Großmütter, die ich kenn: das seh ich genau!

299 Hexe: Ei, was du nicht sagst: so sollst du noch genauer sehen, Dummerjan! "Knarz,knarz: Augen schwarz!" (Pfffffft!)

300 Hans: Stanislaus! Was ist? He! (Schüttelt ihn)

301 Stanislaus: (Geschüttelt) Bist du's, Freund Hans? Hören und Sehen sind mir vergangen; aber solange ich noch reden kann, will ich Geschichten erzählen und gar nich merken, wenn keiner zuhört! Ist das nicht famos?

302 Hexe: Daß du nur nicht zuviel erzählst, mit deinem lockern Mundwerk! Könnte noch lockerer werden: "Galle und Gicht - die Lippen dicht!" (Pfffffft!)

303 Stanislaus: (Produziert nur noch Töne mit geschlossenem Mund) M ... mmm ... mmmmmmm ... mmmmmmmmmmm ...

304 Hans: Jetzt ist's aber genug mit dem Teufelswerk! Gib ihm Augen, Ohren und Mund zurück, du alte Hexe!

305 Hexe: Sach, sacht, Söhnchen! Sonst könnt es dir ebensogut ergehen!

306 Hans: Das werden wir ja sehen, du garstige Hexe, du! Dir werd ich's zeigen! (Auf sie)

307 Hexe: (Rasch) "Herz/Schmerz/Pein/Stein!" (Zisch!)

308 Hans: (Stoppt in der Bewegung, aufstöhnend, und geht ächzend in die Knie) Oh ...! Mein Herz ... Was ist mit meinem Herz?

309 Hexe: So, mein Jüngelchen: so wär auch dir geholfen! Hast zu viel Herz gehabt, in dem die Freundschaft und Mut und Menschenliebe herumspukten! Hab's dir grad zu Stein gehext, dein Herz, und mit dem Stein in der Brust kann niemand dich aufhalten! Nichts wird dich

kümmern außer dem eigenen Vorteil und Gewinn. Also geh jetzt und bring die Wunderkugel und dank mir recht herzlich! (Lachend ab)

Hans: (Benommen) Ach -! Ich kann ja kaum atmen ... Aber tut nichts: ich muß den Auftrag erledigen. Der alte Herr wird mich reich belohnen, dann lebe ich in Saus und Braus! Nichts kann mich mehr daran hindern.

Stanislaus: (Stolpert herzu, seine Geräusche mit verschlossenen Lippen mumpfend) Mm ... mmm ... mmmmmm ...!

Hans: Ach, laß mich in Ruh, Dummkopf. Hab keine Zeit, mich mit dir abzugeben. Auch wenn's mir im Leib schwer ist wie Wackersteine - die Belohnung für die goldene Kugel will ich mir holen! (Ab)

Rauhtierchen: (Kommt raschelnd aus dem Gesträuch; flüstert) Stanislaus! Hallo, Stanislaus Lorbeer! Ich bin es! Ich habe alles mitangesehen. Dein Freund weiß gar nichts davon, daß er für den Zauberer der Dieb sein soll, hörst du? (Stanislaus gibt ein Geräusch) Oh, verzeih, du kannst mich ja nicht hören, du Armer. Aber komm mit mir, wir müssen deinem Freund helfen. Komm ... (Stanislaus: Laute) Wenn sein Herz ein Stein bleibt, ist er verloren. (Sie gehen) Groß ist die Hoffnung nicht. Gegen ein steinernes Herz kann ich jedenfalls nichts ausrichten ... (Beide ab)

A

Wolfi: Ist der jetzt echt böse? Der Hans?

Großmutter: Mit dem Herz aus Stein: Ja, natürlich, Wolfi. Und so etwas wird man so leicht nicht los, nicht einmal im Märchen. Soll ich weiterlesen?

Wolfi: Ja!

Großmutter: Schön. Er ist also immer noch im Wald, der Hans, noch tiefer drinnen, und er spürt nichts mehr als sich selber ...

B

Hans: (Schritte auf Laub) Ich habe Hunger. Und müde werd ich allmählich auch. Wenn ich dem Alten seine Kugel bringe, muß er mir die Hälfte seines Vermögens geben, sonst behalt ich das Ding. Na, einen Augenblick kann ich noch verschnaufen, dann geht es weiter. Ich setz mich auf diesen Stein hier -

Rabe: Aua! Das auch noch! Kannst du nicht aufpassen?

Hans: Was ist das schon wieder? Ein sprechender Stein?

Rabe: Sprechender Stein Pustekuchen! Ich bin ein Lebewesen, ein Rabe, um exakt zu sein - und ich würde mich gern mal auf dich setzen!

Hans: Schon wieder so ein Klugschwätzer! Wenn man denen doch allen die Schnäbel verriegeln könnte!

Rabe: (Erhebt sich ächzend) Holla, Holla! So herzlos hab ich lange niemand mehr daherreden hören! Du bist wohl mit Eiswasser getauft und mit Brennesseln gefüttert worden?

324 Hans: Was schert's dich, Vogel? Ich will nur ein Minütlein meine Ruhe; hab ansonsten Wichtigeres zu tun als mit einem Raben zu streiten.

325 Rabe: Gott bewahre! Das leuchtet ein! Ihr Menschen lebt ja nicht recht, wenn ihr nicht ständig allem möglichen nachjagt!

326 Hans: Ich habe nicht so viel Zeit wie du, Rabe, daß ich mich stundenlang aufs Ohr legen könnt.

327 Rabe: Mich hat's aufs Ohr gelegt, wenn du's genau wissen wills, Freund Schnösel! Hier, mein rechter Flügel: am Wipfel einer Fichte hab ich ihn mir verletzt!

328 Hans: Selber schuld, Krächzerich.

329 Rabe: Oijoijoi!, jetzt hör sich einer diesen Grünschnabel an! So hart und kalt kann doch ein Mensch allein gar nicht sein. Schon gar kein junger!

330 Hans: Ich bin wie ich bin.

331 Rabe: Und Schnaps ist Schnaps! - Ich glaub dir kein Wort. Du machst zwar ein finsteres Gesicht, aber du schaust überhaupt nicht aus wie einer, den die ganze Welt nicht kümmert, solang es ihm nur selber gut geht.

332 Hans: Ach! Die freundlichen Worte! Ich dank auch recht schön.

333 Rabe: Nichts zu danken, ich schicke eine Rechnung. Was ist denn los mit dir? Wer hat dich denn zum Unmenschen gemacht?

334 Hans: Ich weiß nicht, wovon du redest, Rabe.

335 Rabe: Aber ich. Ich kann's mir fast denken, wer und was wohl dahintersteckt. Ich wette, du trägst eins von

335 Rabe: diesen steinernen Herzen im Leib, und ich kann mir auch beinah denken, wer's dir gemacht hat!

336 Hans: Nun ja, so ein Gefühl von Schwere und Kälte hab ich schon in der Brust. Aber das kratzt mich nicht weiter.

337 Rabe: Neiiin! Wie sollte es. Aber wundscheuern und ersticken könnt es dich schon, mit der Zeit. Jetzt ist mir alles klar: du bist ein Opfer des Zauberers! Bestimmt hat er dich losgeschickt, die große goldene Kugel zu stehlen - stimmt's oder hab ich recht?

338 Hans: Wenn schon.

339 Rabe: Streng dich nicht an, Junge: du wirst sie nie kriegen. So wenig wie all die anderen es geschafft haben; alle - knackskracks! - sind sie eingebrochen, ins hauchdünne Eis. Du kennst ja nicht einmal das Geheimnis!

340 Hans: Was für ein Geheimnis?

341 Rabe: Ein geheimes Geheimnis, Schlaukopf! Ich kenn's doch selber nicht.

342 Hans: Ich glaube, du lügst! Du kennst das Geheimnis. Was hast du denn davon, wenn ich sterbe?

343 Rabe: Ha! Was hab ich davon, wenn du lebst? Bist dir doch turmhoch zu gut für mich - im besten Falle hockst du dich auf mich drauf! Neee ...

344 Hans: Hör zu, Rabe - ich geb dir Geld und Gut, soviel du willst. Wenn ich die goldene Kugel beischaffe, werd ich reich belohnt.

345 Rabe: Interessiert mich nicht.

346 Hans: Oder der Zauberer, wenn er tatsächlich einer ist, wird dir was hexen - was du dir am meisten wünschst auf der Welt!

347 Rabe: Hoho! Das kann der nie: ein liebes Rabenmädel, das auch die Baßtuba bläst! Ich meinerseits habe nämlich das Triangel studiert ...

348 Hans: (Ungeduldig) Es ist jetzt keine Zeit zum Schwatzen. Sag mir das Geheimnis, dann kannst du gehen.

349 Rabe: Erstens, wie gesagt, weiß ich es nicht. Und zweitens sag ich es dir bestimmt nie!

350 Hans: So? Das werden wir ja sehen - (Packt ihn)

351 Rabe: Auaauaauaaua! Laß sofort meinen Flügel los, du Flegel! Das brennt wie Feuer, du brutaler - aua!

352 Hans: Dann rede.

353 Rabe: Also gut - hör bloß auf! Au weia...! Ich sag dir's, aber nützen wird es dir nix: du kannst nur dann übers Eis, wenn du leicht bist wie Luft. So. Das ist das ganze Geheimnis. Noch Fragen?

354 Hans: Ja, aber ... das kann doch kein Mensch -?

355 Rabe: Normalerweise nicht.

356 Hans: Dann mußt du es machen, Rabe! Du bist so leicht wie Luft, wenn du fliegst.

357 Rabe: Mit dem kaputten Flügel? Junge, bist du doof. Außerdem interessiert sich kein Rabe für die Macht, die in der Kugel steckt. Das ist nur was für Menschen.

358 Hans: Ich werd es versuchen. Mir ist alles egal; ich will

359 Rabe: Genausogut könntest du den Mond im See angeln. Weißt du, irgendwie tust du mir schon wieder leid ...

360 Rauhtierchen: (Erst Schritte im Unterholz, auch von Stanislaus) Hans! Gottseidank!

361 Rabe: Hoppla, was ist denn das! Ein Rauhtier und ein langer Lulatsch, der keine Augen, Ohren oder Mund hat! Dinge erlebt man hier im Wald ...

362 Hans: Was wollt ihr denn hier?

363 Rauhtierchen: Dir helfen.

364 Hans: Brauch keine Hilfe.

365 Rabe: Er meint: er hat keine verdient.

366 Rauntierchen: Doch! Er ist ein Opfer des Zauberers, wie dieser arme Mensch hier auch.

367 Stanislaus: (Mundlos) M ... mm ... mmmmmmm ...

368 Rabe: Hm. Dem Lulatsch könnte geholfen werden, ich wüßte da was ... bin natürlich nur ein Sonntagszauberer, nicht war, ist ja nur mein Hobby. Aber einen Versuch wäre es wert ...

369 Hans: Ich geh. Das interessiert mich nicht.

370 Rauhtierchen: Nein! Bitte! Bleib doch noch und wart auf uns, Hans -

371 Hans: Laß mich. (Ab)

372 Rabe: Sinnlos. Den hält nix: schon ist er weg. Und wenn du mit ihm gehst, Rauhtierchen, bleibt der Lulatsch so wie er ist.

373 Rauhtierchen: (Verzweifelt) Was soll ich denn tun?

74 Rabe: Du mußt deine Hände oder Vorderpfoten oder was immer das sein soll auf seine Augen legen - jedenfalls dahin, wo die Augen eigentlich sein müßten. Dann auf die Ohren und den Mund zum Schluß. Das ist alles. Fertig?

75 Rauhtierchen: Ja!

76 Stanislaus: M ... m ... mm?

77 Rabe: (Intoniert)
"Axakaraxa, Rabenkur: Schwarzzauberei geht jetzt retour. Augen, Ohren, Lippen her: Hexenspruch, der gilt nicht mehr!" (Es gibt ein sanftes Knacken) Hm. Eigentlich hätt es jetzt ein bißchen donnern und blitzen müssen.

78 Stanislaus: Das hat es aber, Herr Rabe: in meinem Kopf, und zwar gewaltig! Ihre überaus freundliche Zauberei hat kräftig eingeschlagen!

79 Rauhtierchen: Er kann sprechen!

80 Stanislaus: Seit ich sieben Jahre alt bin. Ich war ein spät entwickeltes Kind.

81 Rabe: Komisch. Hätt ich mir gar nicht zugetraut.

82 Stanislaus: Aber wo ist unser freundlicher Freund Hans?

83 Rauhtierchen: Der Zauberer hat ihm sein Herz zu Stein gehext. Jetzt glaubt er, er habe keine Freunde mehr!

84 Stanislaus: Aber im Gegenteil: gerade jetzt braucht er welche!

85 Rauhtierchen: Wir müssen ihm nach! Sonst passiert noch ein Unglück!

86 Rabe: Wenn der Junge erstmal zum See mit der dünnen Eisdecke gelangt ... au weia!

387 Rauhtierchen: Danke für alles, Herr Rabe! Kommst du, Stanislaus?

388 Stanislaus: Natürlich. Auch meinen Dank für alles, Herr Rabe - für alles und noch etwas mehr.

389 Rabe: Nichts zu danken, war mir ein Fest. Wenn nur ein Rabenmädel zugeschaut hätte, das auch die Baßtuba bläst! (Er seufzt) Ach, übrigens: mein Name ist nicht Herr Rabe. Für meine Freunde bin ich der Friedhelm!

A

390 Wolfi: (Lacht) Ein Rabe, der Friedhelm heißt!

391 Großmutter: Warum denn nicht? Du heißt ja auch Wolf.

392 Wolfi: Wolfi: für meine Freunde! (Lacht) Naja.

393 Großmutter: Möchtest du noch von den Keksen? Wir könnten ja auch mal ein bißchen Pause machen -

394 Wolfi: Jetzt schon? Bloß nicht! Weiterlesen, Oma!

395 Großmutter: (Lächelnd)
Bitteschön. Ganz wie du willst -

B

396 Zauberer: (Nah) Ha! Endlich! Endlich ist er allein, der Malefizbube, und schnurstracks auf dem Wege zum See mit der dünnen Eisdecke! Jaja, was so ein steinernes Herzchen mit Aussicht auf einen Batzen Geldes alles ausrichten kann ...!
(Anderer Ton)
Doch halt! Doch weh! Das geht ja gar nicht:
Mit dem zentnerschweren Stein in der Brust wird

96 Zauberer: der Bengel nie übers dünne Eis zur großen goldenen Kugel gelangen! Aber hex ichs ihm wieder weg, das harte Herz, dann denkt er nur noch an seine beiden Freunde und will nicht mehr! Was mach ich bloß, was mach ich bloß? Schon nähert er sich dem See, gleich wird er aufs Eis kriechen und einbrechen ... verflucht! Dann geht mir die Kugel wieder durch die Lappen!

(Plötzlich)

Neiiinnnn ...! Wer kommt denn da: unsere beiden Freunde, das häßliche Biest und der Dummbold! Welch fabelhafte Idee braut sich in meinem schwarzen Hirn zusammen! (Er lacht diabolisch) Werd mir nur das Rauhtierchen und den Trottel greifen müssen, dann dem Jungen sein altes Herz zurüchgeben - und wenn er nicht spurt: schwuppdich!, so ist's geschehen um seine zwei Kumpane ...!

(Ruft Hans zu)

Halt ein, mein Sohn! (Geht zu ihm)

Geh noch nicht! Erst wollen wir deine beiden Freunde begrüßen.

(Man hört die Schritte vom Rauhtierchen und Stanislaus. Auch die Stimmen)

97 Hans: Wozu? Ich habe keine Freunde.

98 Rauhtierchen: (Im Näherkommen) Gleich sind wir da. Es wird schon kälter, spürst dus. Hinter den Büschen ist er, der Eissee.

99 Stanislaus: Brrr. Wer hier rastet, der frostet.

(Man hört das Rascheln der Büsche. Sofort stürzt der Zauberer sich auf die beiden Ankömmlinge)

400 Zauberer: A-haaaaaa! Her mit euch zweien!

401 Rauhtierchen: Hilfe! Laß mich los - au!

402 Stanislaus: Wohin mit uns zweien? Hoppla!

403 Zauberer: (Im Handgemenge) Hab ich euch! Jetzt gnade euch sonstwer!

404 Rauhtierchen: (Im Ringen) Hans! Tu nicht, was er von dir will! Es wird nur dein Tod sein!

405 Zauberer: (Mit erhobener Stimme)
"Zirrum, zahrum, Hexennessel:
winde dich und werd zur Fessel"! (Ein sanfter Knall)
(Man hört auch, wie Pflanzenfangarme - Peitschen gleich - sich um Stanislaus und das Rauhtierchen schlingen)

406 Stanislaus: Hoppla! Das nenne ich ein fesselndes Ereignis!
(Zähne klappern)

407 Rauhtierchen: Ich kann mich nicht mehr rühren! Und was ist das für ein Geräusch? Gibt es hier Klapperschlangen?

408 Stanislaus: Das sind meine Zähne, mit Verlaub. Sie frieren!

409 Zauberer: Na, Hans, mein Sohn: wie gefällt dir das? Deine Freunde, mit lauter Brennesseln zum Paket verschnürt?

410 Stanislaus: Wo will er uns hinschicken?

411 Rauhtierchen: Hans!

412 Stanislaus: Na, wenigstens wärmt sie, die Nessel.

413 Zauberer: Nun muß dein steinernes Herz ausgetauscht werden, Söhnchen. Daher: "Stein erweich: Herz sogleich!"
(Ein sanfter Knall)

414 Hans: (Ein plötzliches gieriges Einatmen, wie bei jemandem, der fast zu lange unter Wasser die Luft angehalten hat)
Meine Brust! Was ist mit mir geschehen? Und eine Kälte ist das hier - wie in der Hölle!

415 Zauberer: Hast dein altes Butterherz wieder. Jetzt geh und hol mir die Kugel!

416 Hans: Niemals.

417 Zauberer: So,so, mein Sohn.
"Vox Brabante: scharfe Kante!" (Sanfter Knall)
Ist das nicht ein hübsches Messer? Scharf und spitz, lang und spiegelblank! Gerade recht für die Gurgel deines Freundes!

418 Stanislaus: (Entsprechendes Geräusch: rasches Schlucken oder ähnliches) Der Herr hält mich für ein Huhn, was soll ich tun?

419 Hans: Nimm das Messer von seiner Kehle, oder ich -

420 Zauberer: Oder ich was? Versuch nur, das Messer zu grapschen: dann sterbt ihr alle drei!

421 Rauhtierchen: Wetz doch dein Messer an mir, Zauberer! Bin eh nicht viel wert.

422 Zauberer: Wirst schon früh genug sterben, Plappertierchen, wenn dein Freund Hans nicht die Zauberkugel besorgt!

423 Hans: (Zähneknirschend) Also gut: ich tus. Aber den beiden wird kein Haar gekrümmt!

424 Zauberer: Natürlich, natürlich.
"Oros, Poros, Pyroxid: Schwere hebt sich wie ein Lid!" (Knall) So, jetzt kannst du fast zur Kugel schweben, in die Mitte des Eises: so leicht bist du jetzt.

425 Rauhtierchen: Tus nicht, Hans! Nicht für uns!

426 Stanislaus: Ei, wo er doch schon unterwegs ist ...! (Schluckt wieder)

427 Zauberer: Er hat sie!

428 Rauhtierchen: Was für ein Unglück! Lieber sterbe ich!

429 Stanislaus: Ich auch - wenn dafür das spitze Messer von meiner Kehle sich zurüchzieht.

430 Zauberer: Her mit der Kugel!

431 Hans: Halt! Erst mußt du meine Freunde freigeben!

432 Zauberer: Dieser Glanz! Diese Pracht! Tja, Gold ist Macht, und Macht ist Glück! Gib sie mir, Halunke!

434 Kugel: (Tiefe Frauenstimme, gebieterisch-voll: "magisch" verändert)
(Wie Wagner gesungen)
Uijeijoijein - halt ein, halt ein!

435 Zauberer: Wie? Was? Wer war das eben?

436 Stanislaus: Wir nicht, und ich auch nicht.

437 Kugel: (Singt, tief: "Walküre"!)
Weia wihihr: laß ab von mir!

438 Rauhtierchen: Es ist die Kugel! Sie kann sprechen!

439 Stanislaus: Wenn die erst anfängt zu singen!

440 Zauberer: Aber verehrteste Kugel: ich bin doch jetzt dein Herr und Meister!

441 Kugel: (Wagnerisch wabernd)
Wuha wohee: mag ich nicht, nee!
Walla wohann: rühr mich nicht an!

442 Zauberer: Aber - in den Büchern der Alten steht doch:

442 Zauberer: "Wer die große goldene Kugel berührt, um sie sein eigen zu nennen, der hat alle Macht über die Welt und das All!"

443 Kugel: (Immer singend)
Wilja wohotl: du bist ein Trottel!

444 Zauberer: Ich lasse mich doch nicht foppen! So kurz vor dem Ziel! Jetzt fass ich dich an!

445 Kugel: (Walkürenritt)
Wahai! Wahai!
(Man hört augenblicklich ein Geräusch wie von Saiten, die, während man sie spannt, angestrichen werden: ein Glissando nach oben entsteht; es bezeichnet das Kleinerwerden der Kugel)

446 Zauberer: Hilfe! Was geschieht! Sie wird - kleiner ...!

447 Stanislaus: Wird ein Kügelchen, diese Kugel!

448 Kugel: (Entsprechend der Schrumpfung höher und dünner, mehr Mezzosopran jetzt; singt jetzt mehr à la Puccini)
Hab ichs nicht gesagt,
daß mirs nicht behagt?
Fasse mich nicht an,
alter Grobian!

449 Zauberer: Das gibt es doch gar nicht ... wer dich berührt, wird doch mächtig! Komm, mein Kügelchen: ich fasse dich auch nur ganz sanft an ...!
(Wieder das Kleinerwerdgeräusch der Kugel)

450 Hans: ("Sprachlos") Sie wird immer winziger!

451 Zauberer: Verfluchte Kugel!

452 Kugel: (Sehr klein und dünn und hoch und operettenhaft)
Nicht berühren, nicht verführen!
Tralala und ladida, bald bin ich in Afrika!

453 Zauberer: Sie ist verrückt! Aber das nützt ihr nichts!
(Das Schrumpfen der Kugel erneut, jetzt bis auf Erbsengröße. Dann das feine, winzige Stimmlein, Woody Woodpeckerhaft)

454 Kugel: (Gesprochen) So, das hast du davon! Jetzt bin ich so groß wie eine Erbse! Eine Kichererbse!
(sie beginnt zu kichern)

455 Zauberer: (In Rage und Verzweiflung) Mir wirst du nicht entkommen, Kugel! Auch wenn du nur so groß bist wie eine Erbse - ich esse dich einfach! (Lacht)

456 Kugel: (Kichernd)
Besser nicht! Besser nicht!
(Das Kichern "verschwindet" in des Zauberers Mund)

457 Zauberer: (Knacks!, Kracks!, wie er die kichernde Erbse kaut; dann das Schlucken) Hmmm! Köstlich! Jetzt bist du ohne Zweifel ganz und gar mein! (Lacht)
(Ein Geräusch jetzt, ähnlich dem Schrumpfgeräusch der Kugel, nur von tieferen Saiten: jetzt schrumpft nähmlich der Zauberer)

458 Zauberer: (Mit kleiner werdender - siehe oben - Stimme)
Und die ganze Weisheit und Macht der - huch! Was ist denn das? Wie wird mir? Hilfe, Hilfe! Das geht doch nicht! Hilfe, Hilfe!

459 Hans: Ich werd verrückt: der schrumpft ja auch ...!

460 Zauberer: (Zum oben genannten Geräusch das immer feiner werdende Stimmchen)
Alles wird immer größer - oder werde ich immer kleiner? Potz Donner! So ein vermaledeit-verfluchter übler Malefizbubenstreich! Diese verfitzte kleingroße Kugel - oh, oh ... mir schwinden die Sinne - ich - ich - ich - oooooh ... ich - Hilfe! Nicht auf mich drauftreten!
(Man hört Hans mit dem Fuß aufstampfen - dazu ein Geräusch, wie wenn ein weiches Insekt oder dergleichen zertreten wird)

461 Hans: So! Das war mal ein Zauberer.

462 Rauhtierchen: Hans! Du hast ihn - einfach zertreten? Naja, ich glaube, es geschieht ihm wohl recht ...

463 Stanislaus: Und die Brennesseln lassen auch wieder locker ... Da werden meine Zähne gleich wieder zu klappern beginnen.

464 Hans: Ich bin auch schon halb erfroren! Gehen wir rasch und - (völlig verdutzt) Rauhtierchen ...!

465 Rauhtierchen: Ja, Hans?

466 Hans: Wie siehst du denn aus, so plötzlich? Du - dein ganzes Fellkleid fällt ab von dir, und drunter - drunter - bist du -

467 Rauhtierchen: - ein Mensch. Richtig.

468 Hans: - ein Mädchen ...! Und ein wunderschönes dazu!

469 Rauhtierchen: Falls ich nicht erfriere!

470 Stanislaus: Das sollte ich nur mal bei Hofe erzählen! Meine arme Rückseite würde alle Stiefel magnetisch anziehen.

471 Hans: Ich habe nie jemanden gesehen, der so schön ist wie du!

472 Rauhtierchen: Dann hast du keinen Spiegel zuhause. Weißt du: auch ich war ein Opfer des Zauberers. Er hat mich verhext und meinen Eltern das Herz gebrochen. Jetzt ist er selber tot - und ich bin frei ...

473 Stanislaus: (Leise) So nimmt die Welt ihren Lauf. Besser, ich nehme meinen auch und gehe! (Nicht hörbar: ab)

474 Hans: Wie heißt du denn wirklich?

475 Rauhtierchen: Rosanne. Und du hast mich gerettet!

476 Hans: Oder du mich!

477 Rauhtierchen: Jetzt müssen wir ewig zusammenbleiben!

478 Hans: Ewig? Nicht länger?
(Sie lachen und küssen sich. Da ertönt links/vorn ein geknickt-untertäniges Räuspern: Vater und Mutter)

479 Mutter: Eh - stören wir?

480 Vater: Kommen wir, eh, ungelegen?

481 Hans: Vater! Mutter!

482 Mutter: (Verlegen) Zuviel der Ehre ...

483 Hans: Es ist schön, euch zu sehn.

484 Mutter: (Völlig erstaunt) Findest du?

485 Vater: Ehrlich?

486 Mutter: Wir - waren nämlich nicht so sehr glücklich, ohne dich.

487 Vater: Wir waren so allein. Ich mußte sogar arbeiten gehen!

488 Mutter: Und auch ein wenig in Sorge ...

489 Vater: Jawohl, in Sorge.

490 Mutter: Wir haben gebetet, daß du uns nicht, eh, nicht böse bist ...

411 Hans: (Lacht) Mhm? Aber warum denn? Es ist doch jetzt alles viel besser als vorher! (Ernst) Die goldene Kugel hat mir den sehnlichsten Wunsch erfüllt ...

[illegible]: [illegible] Kugel! [illegible]

[illegible]: [illegible] bald eine große Hochzeit haben, Vater [illegible]

[illegible]: Eine Hochzeit! Du machst uns so glücklich, [illegible] so glücklich! Solch ein Festtag!

[illegible]: Solch ein Festtagessen ...! Ich habe jetzt schon Hunger, wenn ich nur dran denke!

Hans: Aber wo ist denn der Stanislaus [illegible]?

[illegible]: [illegible]

[illegible]: Der was wo?

Hans: Stanislaus [illegible]! Wo ist er denn?

[illegible]: [illegible] sagtest, daß er nur [illegible].

Hans: Aber er ist mein bester Freund! Das [illegible] nie! (Er ruft) Stanislaus! Komm zurück! (Keine Antwort) Ach; er schmollt schon wieder mal ... Aber vielleicht will er nicht mehr hören ... Das ist aber traurig.

[illegible]: (Ironisch) Ach, schon - je mehr Essen, [illegible] Essen bleibt ihr

[illegible]

[illegible]

Hans: Ob wir ihn etwas Essen wiederbringen werden?

506 Großmutter: "... und Hans umarmte und küßte seine schöne Braut, wie sie dafür ihn stand in [illegible] Schönheit und Glanz. Die Diener [illegible] munterig und [illegible]. Und [illegible] Hochzeitsessen [illegible] Märchenbuch ist das [illegible] Ende [illegible] dort leben sie [illegible] glücklich und zufrieden bis [illegible] Tage. [illegible] Beziehungen zu [illegible], dem König des Waldes, und besuchen oft den [illegible] Stanislaus, [illegible] große Hochzeitsfest mit den [illegible] Verwandten [illegible] Tiere und [illegible] [illegible] [illegible]

516 Stanislaus: Sie entschuldigen, gnädige Frau: aber ich muß das richtigstellen. Ihr Herr Enkel könnte ja recht haben - aber er hat nicht. Ich geh nur deshalb mit geschlossenen Augen durch den Wald, weil ich todtraurig bin und gar nichts sehen will. Das ist alles. Das mit der Nase allerding stimmt, wie Sie sehen können: leider! Die Bäume wollen wirklich nicht ausweichen!

517 Wolfi: Warum bist du denn so traurig? Na, ich kann's mir denken.

518 Stanislaus: Das junge Glück ...! Viel lieber wär ich bei Hans und dem schönen Rauhtierchen; aber so ein Dummerjan wie ich stört nur. Ich bin grade genug für eine Person, nämlich mich! Sicher sind sie froh, die beiden, daß ich mich fortgemacht hab.

519 Wolfi: Also das find ich jetzt echt saudumm!

520 Großmutter: Wolfgang! So spricht man nicht, nicht einmal mit einem - mit einem - (Sie weiß nicht weiter)

521 Wolfi: Das ist das erste voll-spitz Doofe, was Sie machen, Herr. Die beiden sind nämlich auch traurig, daß du nicht mehr bei ihnen bist, klar?

522 Stanislaus: Echt? Ehrlich echt?

523 Wolfi: Echt ehrlich.

524 Stanislaus: Dann muß ich ja sofort zurückgehn und sie suchen!

525 Wolfi: Würd ich auch tun, ja.

526 Stanislaus: Famos! Und singen werd ich unterwegs, denn jetzt bin ich ja nicht mehr traurig. Vielleicht - vielleicht versuche ich's auch nochal mit der Tochter des Fürsten - mal sehn! Adieu!

527 Wolfi: Tschüss.

528 Stanislaus: (Entfernt sich singend)
Im Mehltau zu Berge
wir ziehn, fallera,
und wandern, und wandern,
von Eisenstadt nach Fl- (zögert) Flensburg? Nein ...
... drum: Mädelchen, komm tanz mit mir,
das Tanzen ist des Müllers Lust -
äh trallala und fallera
und hopsassa und - und -
ja wie geht dieses kruzitürkische Lied denn weiter?
Ich hab's doch grad eben selbst gesungen! Eigenhändig! Keine fünf Sekunden ist es her -
trallala und fallera und heißa hopplahopp -
so etwas aber auch ...
Gänseklein ging allein - (Bis hierhin hat sich die Stimme verloren)

529 Großmutter: (völlig verwirrt) Wolfgang - !? Was - ?!

530 Wolfi: Der ist Klasse, Oma, findest du doch auch? Nur singen kann er nicht, der Stani ...

E N D E

Bayerischer Rundfunk

ASCHENPUTTEL

ein Märchen der Brüder Grimm
gespielt von der KLEINEN BÜHNE

Buch: Brigitte Sofianos
Musik: Phaidon Sofianos
Sendung: 25.10. 1980, 17^{30}-18^{00}, Drittes Programm
Überspielung: 28.3.1982, ARD-Programm
Wiederholung: 12.2.1983, Drittes Programm

Personen: Vater
Mutter
1. Tochter
2. Tochter
Aschenputtel
Tauben
Prinz
König
Stimmen

- Textabschrift mit Anmerkungen -

Bemerkungen	Text		Musik/Geräusche
- Küche Aschenputtel arbeitet in der Küche			
- Wohnzimmer	Vater	Ich muß auf die Reise gehen. Was soll ich Euch mitbringen?	
	1.Tochter:	Ich möchte schöne Kleider, Vater.	
	2. Tochter:	Und ich möchte Perlen und Edelsteine.	
	Vater:	Ruft Eure Schwester.	
	Mutter:	Stiefschwester! Aschenputtel ist nur ihre Stiefschwester.	
	Vater:	Ruft Eure Stiefschwester, das Aschenputtel.	
- Küche	Mutter (ruft in die Küche herein):	Aschenputtel, Dein Vater möchte dich sehen.	
- Wohnzimmer	Aschenputtel:	Bitte, lieber Vater.	
	Vater:	Aschenputtel, was soll ich Dir von der Reise mitbringen?	
	Aschenputtel:	Vater, bringe mir den Zweig, der Dir an den Hut stößt. Brich ihn ab und bringe ihn mir, ich will ihn auf das Grab meiner Mutter pflanzen.	
	Vater:	Willst Du sonst nichts?	
	Aschenputtel:	Nein danke, Vater, und hab eine gute Reise!	
			Gitarren-Musik
- Küche Aschenputtel gießt Wasser ein (Tonaufnahme)	Aschenputtel:	Jetzt bin ich gleich fertig mit meiner Arbeit, dann will ich zum Grab meiner Mutter gehen.	
			Musik-Töne
1. Tochter erscheint (zunächst ohne Worte)	1. Tochter:	Aschenputtel, liebe "Schwester"...!	
	2. Tochter:	Hast schon alles sauber gemacht?	
	Aschenputtel:	Ja, ich bin gleich fertig.	
	1.Tochter:	Und die Linsen da?	
	(schüttet sie in die Asche)		
	2.Tochter:	Nun kannst Du die Linsen in der Asche suchen, liebes Schwesterchen...	
			Musik (Fagott, Oboen, Streicher)
	Schwestern ab. A. hält traurig die Hände vor die Augen		
6 - Friedhof	Aschenputtel (am Grab):	Mutter, bevor Du starbst, hast Du gesagt, ich soll fromm und gut bleiben, so wird der liebe Gott mir immer beistehen, und Du, liebe Mutter, wirst vom Himmel auf mich herabblikken und um mich sein.	
			Gitarren-Musik wie oben
7 - Küche	Schwestern in neuen Kleidern. A. kommt herein		
	1.Tochter:	Aschenputtel, schau unsere neuen Kleider an!	
	2.Tochter:	Und für Dich hat der Vater einen "Zweig" mitgebracht.	
	Aschenputtel drückt den Zweig an sich und geht		
9 - Wohnzimmer	Mutter:	Wo ist Aschenputtel?	
	1.Tochter:	Sie ist wieder auf dem Friedhof.	
	2.Tochter:	Sie soll mir die Schuhe bürsten.	
	1.Tochter:	Sie hat auch in der Küche die Töpfe noch nicht gescheuert.	
	Mutter:	Noch nicht gescheuert!	
	A.drängt sich durch die Tür Mutter:	Wer essen will, muß es verdienen. Marsch in die Küche, Du Küchenmagd!	
	1.Tochter:	In die Küche...	
	2.Tochter:	...da gehörst Du hin.	
	Es klopft, jemand bringt einen Brief. Mutter und Töchter lesen ihn und gestikulieren aufgeregt:		
	1.Tochter:	Der König gibt ein Fest, das drei Tage dauern wird.	
	2.Tochter:	Und alle Schönen des Landes sind eingeladen.	
	Mutter:	Ja, damit sich sein Sohn, der Prinz, eine Braut auswählen kann	
	Aschenputtel (von der Türe her):	Da möchte ich auch dabei sein.	
	Die anderen:	Du?	
	Aschenputtel:	Aber ich habe ja keine Kleider.	

1.Tochter: Ja, Du bist wirklich nicht schön und schöne Kleider hast Du auch nicht.

2. Tochter: Wir müßten uns für Dich schämen. Was würden die Leute sagen?

Aschenputtel: Ich will mich waschen und ...

Mutter: Nein,nein. Du wirst in die Küche gehen und Linsen putzen.

1.Tochter: Dann kämme uns die Haare.

2.Tochter: Und bürste uns die Schuhe.

1.Tochter: Denn wir gehen zum Tanz auf's Schloß

Aschenputtel: Aber ich möchte doch auch tanzen gehen

Mutter: Du gehörst in die Küche

1.Tochter: Bis wir wiederkommen,mußt Du die schlechten Linsen herausgelesen haben

Mutter: Hüte Dich, daß keine schlechten zwischen den guten bleiben, sonst wird es Dir schlecht ergehen!

10 - [illegible]
... ißt bedrückt vor
[illegible]
Musik

Mutter (wirft eine Schüssel Linsen in die Asche):
Da hast Du die Linsen. Such die guten aus der Asche heraus, Aschenputtel, und wenn Du mit Deiner Arbeit fertig bist, kannst Du auf das Fest gehen.

Musik

[illegible]ordnung:
11 - [illegible]zimmer
Mutter zupft noch hier und
[illegible]n Rüschchen zurecht,
mustert ihre Töchter und
winkt ihnen von der Tür her nach

1. - Küche
Aschenputtel: Ach, da muß ich bis Mitternacht lesen und darf kein Auge zufallen lassen. Wenn das meine richtige Mutter wüßte!

[illegible] fliegen herein: Sollen wir Dir helfen?

Aschenputtel: Ja, fangt gleich an. Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen.

Taubengegurre
Vögelgezwitscher
Musik

[illegible]
A. wendet sich nach
[illegible]r den Tauben

13 - Schloß
Prinzen und Prinzessinnen tanzen. Prinz tanzt mit jeder Prinzessin

Musik
(Menuett)

14 - Friedhof
Baum über dem Grab im Bild. A. erbittet vom Baum:

Aschenputtel: Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich.

Kamera schwenkt vom Baum auf A., das im neuen Kleid darunter steht.

15 - Schloß
Alles tanzt. Da tritt A. ein. Der Prinz geht auf sie zu

Musik
wie oben

Prinz (zu sich): Ich soll mir eine Braut aussuchen, da weiß ich mir keine als diese.

Prinz tanzt nur noch mit A.

Geflüster im Hintergrund

1.Tochter: Ob das eine Prinzessin ist? Wie schön sie ist!

2.Tochter: Der Prinz tanzt nur noch mit ihr.

Nahaufnahme A.und Prinz)

A. macht sich unbemerkt aus dem Saal.
Der Prinz sucht sie.

16 - Friedhof

Glockengeläute
Sirenen sirren

A. trägt wieder ihre alte Kleidung

17 - Küche
A. legt sich vor dem Kamin schlafen

18 - Friedhof

Aschenputtel: Liebe Mutter, ich möchte heute Nacht wieder zum Tanz auf's Schloß gehen.

Kamera in Nahaufnahme in die Baumkrone gerichtet - schwenkt wieder nach unten auf A. im neuen Kleid

Aschenputtel: Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich.

19 - Schloß
Bei A.'s Eintreten rufen alle staunend durcheinander

Stimmen: Da ist sie... schaut, wie schön sie ist... Der Prinz tanzt nur noch mit dem fremden Mädchen...

20 - Garten vor dem Schloß
A. eilt aus der Tür die Treppen
herab. Versteckt sich. Prinz
sucht sie, aber vergebens.
Er geht hinein, sie 'Richtung
Friedhof':

Aschenputtel: Ich muß noch vor Mitternacht mein Kleid auf's Grab legen.

21 - Friedhof
Am Grab. A. trägt schon wieder
die alte Kleidung, das neue
Kleid löst sich im Baum auf.
A. verneigt sich am Grab.

22 - Wohnzimmer

1.Tochter (zur 2.Tochter): Heute hat der Prinz gar nicht mit uns getanzt.

2.Tochter: Er hat nur mit dem schönen Mädchen getanzt.

1.Tochter: Und keiner weiß, wer sie ist und woher sie kommt.

Gitarren-Musik

23 - Küche
A. schläft vor dem Kamin

24 - Garten vor dem Schloß

König (zum Prinzen): Mein Sohn, Du bist so nachdenklich?

Prinz: Vater, auch gestern konnte ich das schöne Mädchen nicht finden. Ich suchte im Garten, im Schloß. Heute ist der letzte Tag des Festes. Wenn sie heute wieder kommt, so will sich sie sicher nicht aus den Augen verlieren.

Prinz gibt einem
Diener Anweisungen

25 - Küche
A. tanzt in der Küche.
Tauben schauen zu.

26 - Schloß

Musik (Menuett)

A. in Großaufnahme in neuem Kleid, tanzt mit dem Prinzen

1.Tochter (zur 2.Tochter): Schau, heut' ist sie noch schöner!

2. Tochter: Und sie trägt goldene Schuhe!

27 - Garten vor dem Schloß
Diener schüttet etwas
auf die Treppenstufen

28 - Schloß
Beim Tanz. Nahaufnahmen.

29 - Garten vor dem Schloß
Wieder der Diener

30 - Schloß
Tanz. Man verneigt sich.
A. eilt unbemerkt hinaus.
Prinz folgt ihr.

Glockenschläge

31 - Garten vor dem Schloß
A. eilt die Treppe hinunter
(Halbtotale), stolpert, verliert den Schuh: Großaufnahme des klebengebliebenen Schuhs

Prinz (hebt den Schuh auf): Keine andere soll meine Gemahlin werden, als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh paßt.

32 - Wohnzimmer
Vater, Mutter und 1.Tochter
sind da.

1.Tochter: Was, ich soll diesen Schuh anprobieren? Aber Mutter, das geht doch nicht, der ist zu klein für mich.

Mutter: Ziehe Deine Zehe ein und zwänge Deinen Fuß in den Schuh.

1.Tochter: Au, au, meine Zehe blutet ja schon!

Mutter: Sei still und verbeiß' den Schmerz.

33 - Friedhof
Prinz und die erste Tochter
ziehen vorbei. Da ruft die
Taube vom Grab:

Taube: Rucke di gu, rucke di gu, Blut ist im Schuh. Der Schuh ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim.

Der Prinz kehrt um.

34 - Wohnzimmer

Mutter (zur 2.Tochter): Zwänge Deinen Fuß in diesen Schuh! Daß Deine Ferse blutet, das sieht man nicht. Verbeiß' den Schmerz.

2.Tochter: Au, au!

35 - Friedhof
Prinz und die zweite Tochter
ziehen vorbei. Da ruft die
Taube vom Grab:

Taube: Gurr, gurr, rucke di gu, Blut ist im Schuh. Der Schuh ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim.

Großaufnahmen der Ge
sichter und der Taube

Prinz: Eure zweite Tochter ist auch nicht die Rechte. Habt Ihr noch eine dritte Tochter?

Vater: Ja, die Tochter meiner verstorbenen Frau. Aber sie ist mißraten und schmutzig, sie ist bestimmt nicht die Braut, die Ihr sucht.

Mutter: Gnädiger Prinz, Ihr werdet doch nicht ein Aschenputtel aus der Küche holen wollen?

Prinz: Doch, bringt es her!

Prinz:

Das ist das schöne Mädchen,
das ist die rechte Braut.

Taube:

Rucke di gu, rucke di gu,
kein Blut ist im Schuh. Der
Schuh ist nicht zu klein,
die rechte Braut, die führt
er heim.

* * *

Bayerischer Rundfunk

"Das feuerrote Spielmobil":

SCHNEEWITTCHEN

1. und 2. Teil

Sendung: 18. 6. 1976, 15.15 - 15.45 Uhr

Personen: Frank (Koch)
Frei (Jäger)
Jäger
Minister
König
Königin
Schneewittchen
7 Zwerge
Arthur
Spiegel
Erzähler (Stimme)
Die erste Königin

- Textabschrift mit Anmerkungen -

	Bild	Musik/ Geräusche
	Du, Perl, was spielen wir	Weißer, leerer Raum.
		"Spielmobil" Emblem
	Na, was fragst Du mich, Du wolltest Dich doch um ein Märchen kümmern!	links im Hintergrund
	Ich? Nix, nix! Du wolltest!	
	Nein, nein, nein, Du wolltest!	
	Ich glaub, ich spinne!	
	Nein!	
	Da bist Du ja!	
	der ist da!	
	Der Spiegel der Königin. Ja, so ein Spiegel ist eine wunderbare Sache. Ich kann mit ihm sprechen! Er sagt mir was.	
	Er sagt mir, was sagt er denn?	
	Er sagt: "Frank, Du hast eine große Nase!"	
	Das kann ich Dir auch sagen.	
	Ja, aber Du kannst mir nicht sagen, daß ich der Schönste im ganzen Land bin!	
	Du kannst ja der Königin nicht sagen, daß sie lügt!	
	Stimmt, denn in dem Märchen "Schneewittchen" ist es der Königin nie immer die Wahrheit.	
	Und das spielen wir jetzt!	
	Ich soll das spielen wir jetzt!	
	Ja.	
	(kommt mit einer Kochmütze in den Vordergrund und	
	Ich spiele in diesem Märchen - den Koch!	
	Ja, und ich spiele in diesem Märchen -	
	Die Geschichte beginnt an	Mit Kahmen (sPA)
	hatte den ganzen Tag im Wald	
	Ja! Mein Pferd	sie nähe.
	Hat es sich, Königin?	
	Der Winterregen im Schnee - wie	
	der Lippen rot wie Blut und die	
	Da hatte Gerd Angst bekam und	

Königin ein Kind. Und das war wirklich weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie Ebenholz. Darum nannte man das Kind Schneewittchen

Die Königin verstarb kurz nach der Geburt von Schneewittchen

Über ein Jahr ist seit ihrer Geburt vergangen. Der König trauert noch immer um die verstorbene Königin.

Jäger: Na, meiner Meinung ist der [illegible] der Königin hat!"

P/Koch: In schlechter. (Gibt ihm ein gekochtes Ei) Kannste haben. Der König mag es nicht, es ist ihm zu hart. Dabei habe ich es, wie immer, genau vier Minuten gekocht.

Pr/JÄs: Ja, seit unsere Königin tot ist, da ist er ganz durcheinander.

P/Koch: Ja, so eine gute Frau wie die Königin kriegt er nie wieder. Wenn sie was, warum der [illegible] nichts schon beim König ist, so früh am Morgen.

Mensch, das Ei!

P/Koch: Ja.

Minister: Sie müssen wieder heiraten, [illegible] Saal des Königs

[illegible]

König: Wen schlägst Du vor?

Minister: Well, es dort hin! - Ich schlage Ihnen diese Frau zur [illegible] ste Frau der Welt (zeigt dem König ein Bild)

König: Ist sie auch klug?

[illegible] sie selber!

König: Ich weiß nicht.

[illegible]

sie heiraten! - Das heißt, ich muß sie ja erst fragen, ob sie überhaupt will.

Minister: Sie will, mein König. Ich habe sie bereits gefragt. In drei Wochen kann Hochzeit sein.

König: Ja dann, also gut. -- So schnell?

Ich verlaß mich auf Dich. — 12 Großaufnahme — Musik

Erzähler: Drei Wochen später wurde Hochzeit gefeiert. — 13 RA, vor dem Schloß

König (zur Königin: Du bist sehr schön!
Kö.

Königin: Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land? — 14 Im Saal der Königin
=Kön.

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schönste im ganzen Land! — 15 Spiegel (Großaufnahme, mit sprechenden Lippen innerhalb des Spiegelrahmens)

Arthur: Wie zart Eure Hände sind, Königin! (Schminkt sie) — 16 Königin-Saal

Kön.: Und Du, Du hast geschickte Hände.

Arthur: Aber Königin!

Kön.: Ich glaube, die Perücke könnte noch etwas Puder vertragen, Arthur. - Ah, so ist es recht, mein Lieber.

Arthur: Vielleicht noch etwas rot - und eine Winzigkeit Schatten. -- Wie gemalt! Keine ist schöner als Sie, Königin.

Kön.: Alter Schmeichler! - Aber Du hast ja Recht, mein Spiegel sagt es auch. - Hol den Jäger, Arthur, ich will ausreiten.

Jäger: Sie wünschen, Königin?

Kön.: (erschrickt): Huch! -- Ich will ausreiten, Jäger. Und Du - begleitetst mich.

Ich hab gern tapfere Männer um mich. — 17 Großaufnahme

Jäger: Wie Sie wünschen.

Kön.: Jäger, wie findest Du mich überhaupt?

Jäger: Sie sind schön, Königin!

Kön.: Schön? Ha! Ja, schön sind viele. Die Schönste bin ich! -- Spieglein, Spieglein, an....

Spiegel: Frau Königin,... — Spiegel s.o.

Kön.: Jäger, merk Dir das! Du bist jetzt [illegible]!

19 Halbtotale: Kön. zu Pferd — Klaviermusik

Kö: So so, die Königin ist ausgeritten. - Allein? — 20 Saal des Königs

F/Ko: Nein, mit dem Jäger.

Kö: Hoffentlich erkältet sie sich nicht, es ist noch so früh am Morgen, die Luft ist noch so scharf. -- Vier Minuten?

F/Ko: Vier Minuten, wie immer!

KÖ: Mhmm! Ausgezeichnet!

Erzähler: Seit unser König geheiratet hatte, war er ganz glücklich. Er liebte die neue Königin, eine wunderschöne Frau. — 21 RA

Fr/Jä: Aber eitel; schade, ich mag sie nämlich. Jeden Tag fragt sie mindestens sechsmal ihren Spiegel, ob sie die Schönste sei. — 22 In der Küche

F/Ko: Schneewittchen ist auch schön.

Erzähler: Schneewittchen wuchs heran. Von Jahr zu Jahr wurde es schöner. Als es 15 Jahre alt war, meinten alle im Schloß, Schneewittchen ist noch schöner als die Königin. — 23 RA König spielt mit Schneew. und tanzt Reigen mit ihr — Musik (mittelalterl.)

Kön: Nein, nein und nochmals nein, ich kann es nicht mehr hören! — 24 Saal der Königin

Kö: Aber Anna!

Kön: Du wirst es ihnen verbieten!

Kö: Was denn?

Kön: Daß die Leute im Schloß und in der Stadt erzählen, Schneewittchen sei schöner als ich!

KÖ: Ist denn dasso schlimm?

Kön: Ich bin die Schönste! — 25 Großaufnahme

Kö: Sicher, sicher, ich werde mit den Leuten reden.

Kön: Oh, wenn ich das schon höre! Bitte geh.

Kö: Aber Anna!

Kön: Geh' bitte!

F/Ko: Das Ei, mein König. — 26 Saal des Königs

Kö: Zu zart, Koch.

F/Ko: Aber ich hab's genau vier Minuten gekocht, wie immer.

Kö: Vielleicht geht Deine Uhr falsch.

ERzähler: Der König war wieder ganz durcheinander. Er litt darunter, daß die Königin sich so verändert hatte. — 27 RA Großaufnahme König

Kön: Ich muß es wissen, bitte sag' mir die Wahrheit: Spieglein, Spieglein an... 28 RA Großaufnahme Königin

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier. Aber Schneewittchen ist tausendmal schöner als ihr. Spiegel <s.o.>

Klaviertöne: dumpf und spannungsv.

Kön: Arthur, hol' Schneew. her. 29 Saal der Königin

Schneewittchen: Guten Tag, Du willst mich sehen? Arthur ist anwesend

Kön.: - Was schaust Du mich so an?

Kön:(mustert Sch. ringsherum) - Geh! - Ist sie schön?

Arthur: Ja, Frau Königin.

Kön: Schöner als ich?

Arthur: Oh -- nein.

Kön: Also auch Du - nein, nein, nein! (Selbstgespräch) Du bekommst Falten, Schneewittchen hat keine, sie ist jung, Du bist nicht mehr jung. (Zu Arthur:) Arthur, Arthur, Siehst Du die Falte hier?

Arthur: Nein, wo?

Kön: Tu nicht so! Du mußt sie mir fortschminken. Keiner darf sie sehen. Ich bin die Schönste und muß es bleiben. Ja! - Hol' den Jäger!

Jäger: Königin? 30 Großaufnahme Jäger

Kön: Laß uns allein, Arthur! --- Halbtotale
Jäger, ich kenn' Dich als tapferen, zuverlässigen Mann. --
Ich bin in Gefahr!

Jäger: Wieso, meine Königin?

Kön: Schneew. will mich verdrängen, sie will die erste im Land sein. Du weißt, was das bedeutet. Das Volk wird unruhig, der König kann nicht mehr regieren.

Jäger: Schneewittchen? Das kann ich mir nicht denken, Königin.

Kön: Hoh ja, sie stellt es geschickt an, laß Dich nicht von ihrem freundlichen Gesicht mit den unschuldigen Augen täuschen. Ich habe Angst!

Jäger: Was kann ich tun?

Kön: Wirst Du's machen? Für mich?

Jäger: Und wenn ich es nicht tu'?

Kön: Dann macht es eben ein anderer --
aber sterben muß sie. Glaub ja nicht, daß Du ungeschoren davonkommst! Also?

Jäger: Also gut, morgen früh.

Kön: Ich wußte doch, daß ich mich auf Dich verlassen kann. --
Noch eins: Als Beweis dafür, daß Du Schneew. getötet hast, wirst Du mir ihr Herz bringen! 31 Großaufnahme Königin

Erzähler: Am nächsten Morgen wartete ich auf Schneewittchen. Ich wußte nicht, was ich machen sollte: wenn ich es am Leben ließ, kam ich selber in Gefahr. 32 RA, im Wald

Sch: Jäger, wo bist Du? 33 weiter im Wald
Guten Morgen, Jäger!

Jäger: Guten Morgen, Schneewittchen!

Sch: Ich freu' mich so, daß ich mit Dir in den Wald darf.

Jäger: Komm!

Sch. Was hast du, Jäger?

Jäger, schau hier, die Blumen, wie heißen sie? 34 Im Wald heitere Klaviermusik

Jäger: Das sind Buschwindröschen.

Sch: Was ist das für ein Baum?

Jäger Das ist ein Ahornbaum.

Sch: Schau, dort geht die Sonne auf!
-- Was ist, Jäger, Du bist so still!?

Jäger: Ich? Nein! --- Schneewittchen?

Sch Ja, Jäger?

Jäger Ich muß Dir etwas sagen.

Sch: Ist das so schwer?

Jäger: Die Königin hat mir befohlen, Dich hier im Wald zu töten. 35 Nahaufnahme

Sch: Was hab ich ihr denn getan? 36 Halbtotale

Jäger: Du bist schöner als sie.

Sch: Das ist doch kein Grund, mich zu töten.

Jäger: Für die Königin schon - sie kann nur eins: schön sein. Sie muß die Schönste sein, sie kann es nicht ertragen, daß Du schöner bist.

Sch: Und warum willst Du mich töten?

Jäger: Ich muß!

Sch: Jäger, ich bin so jung, laß mich leben. Bitte!

Jäger: Ich helf' Dir!

Sch: Wie

Jäger: Ich hab' einen Freund, der wohnt am Rand dieses Waldes: geh zu ihm.

Sch: Allein? Bring' mich hin, bitte!

Jäger Ich kann nicht, ich muß heute 37 Totale
Abend wieder im Schloß sein,
sonst merkt die Königin, daß ich
sie täusche. Du wirst meinen
Freund leicht finden, er heißt
Richard. Geh nur diesen Weg
entlang, bis Du an einen grauen
Felsen kommst.
Sch: Kommst Du nach?
Jäger: Ja, aber gib mir Deinen Mantel,
ich brauch' ihn als Beweisstück
für die Königin. Nimm meinen
dafür.

Sch: Kommst Du nach?
Jäger: Sobald ich kann.
Sch: Leb' wohl, Jäger!
Jäger: Leb' wohl! 38 Nahaufnahme Jäger
Sch: Danke, Jäger!

Ein Schuß

Erzähler: Ich mußte die Königin täu- 39 RA, gemaltes, da-
schen, darum tötete ich ein hingestrecktes Reh
Reh und brachte sein Herz der
Königin.

Kön: Hier ist es also drin? 40 Saal der Königin
Jäger: Ja, Königin, das Herz.
Kön: Brav gemacht, Jäger. Brav ge-
macht. Du speisest heute Abend
mit mir!
Jäger: Ich -- bin müde.
Kön: Du willst nicht mit Deiner Kö-
nigin speisen?
Jäger: Ich -- kleide mich nur um!
Kön: Beeil' Dich!

Ich bin wieder die Schönste! 41 Großaufnahme
Ich bin wieder die Schönste!
Ich bin wieder die Schönste!

Arthur: Königin! - Er ist weg! 42 Totale
Kön: Wer?
Arthur: Der Jäger. Wie der Teufel ist
er zum Schloß hinausgeritten.
Kön: Er hat mich betrogen!

Spieglein, Spieglein,... 43 Großaufnahme

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Spiegel <s.o.>
Schönste hier. Aber Schnee-
wittchen, über den Bergen, bei
den sieben Zwergen, ist tausend-
mal schöner als ihr.
Kön: Sie lebt also noch! - Aber 44 Großaufnahme
warte, Schneewittchen, ich
werde Dich finden, und Dich,
Jäger, auch!

Jäger: Schneewittchen! Schneewittchen! Überblendung:45 Im Wald
Schneewittchen! (Mit Echo)
Erzähler: Die ganze Nacht suchte ich RA
Schneewittchen, aber ich fand
es nicht, auch nicht bei mei-
nem Freund. Auch am nächsten
Tag suchte ich vergebens - ich
wurde traurig. Ich dachte,
Schneewittchen habe sich im
Wald verirrt und sei verhungert.
- Ich wußte ja nicht, daß es die
sieben Zwerge gefunden hatte. Da-
von erzählen wir Euch das nächste
Mal.

2. Teil

Frei: Es war einmal eine Königin, die 46 weißer, leerer Raum.
bekam ein Kind, das war weiß Links im Hintergrund:
wie Schnee, hatte Lippen, rot der Spiegel
wie Blut und Haare, schwarz wie
Ebenholz. Das Kind wurde Schnee-
wittchen genannt. Die Königin
starb kurz nach der Geburt von
Schneewittchen.

Ein Jahr später heiratete der 47 RA: Spiegel als Rahmen
König wieder. Die neue Königin
war sehr schön - aber auch sehr
eitel.
Kö (zur Kön): Du bist sehr schön!
Erzähler: Sie besaß einen Spiegel, der ihr
jeden Tag versicherte:
Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schön- Stimme
ste im ganzen Land! klingt me-
tallisch

Erzähler: Schneewittchen wuchs heran und
wurde immer schöner. Als es 15
Jahre alt war, sagte der Spiegel:
Spiegel: Frau Königin, Schneewittchen ist
tausendmal schöner als ihr!

Frank: Da wurde die Königin wütend, 48 Weißer, leerer Raum
weil sie die Schönste bleiben
wollte. Sie befahl dem Jäger,
Schneewittchen heimlich zu tö-
ten. Und zum Beweis sollte er
ihr das Herz von Schneewittchen
bringen.
Frei: Aber der Jäger half Schneewitt-
chen, zu fliehen. Dann schoß er
ein Reh und brachte dessen Herz
zur Königin. Die aber merkte,

daß sie getäuscht worden war,als
der Spiegel sagte:

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schön- 49 Spiegel <s.o.>
ste hier. Aber Schneewittchen,
über den Bergen, bei den sieben
Zwergen, ist tausendmal schöner
als Ihr.

Kön: Sie lebt noch - Aber warte, Schnee-
wittchen, ich werde Dich finden 50 Großaufnahme
bei Deinen sieben Zwergen!

Titelanzeige (2.Teil)

Sch: Hallo! Hallo! (Setzt sich auf 51 Im Wald
die Erde). Ich find' den Weg nicht
mehr. Ich wollt', der Jäger wär'
hier. Hallo! Hallo! - Wo bin ich
bloß? Es ist kalt,und ich frier',
ich hab' Hunger. 52 Klavier-
Haus und Berge musik
im Hintergrund

Ist das ein lustiges Haus - 53 Nahaufnahme Klopfen
niemand zu sehen.

Wer mag hier wohnen? Es ist alles 54 Im Haus
so klein, wie für Kinder. - Ah!
Essen!
Ich nehm' mir von jedem Teller et-
was.
Ich bin müde-- das ist das größte
(legt sich in das erste der 7 Betten)

Ich muß wachbleiben - bis die 55 Großaufrahme
Leute kommen -- ich muß wach-
bleiben...

Erzähler: Der König ließ die ganze Umge- 56 Schloß, Totale
bung des Schlosses nach Schnee-
wittchen absuchen, aber niemand
fand eine Spur.

KÖ : Ich kann nichts essen, Koch. Man 57 Saal des Königs
soll den ganzen Wald absuchen,
bring' mir den Jäger, der kennt
sich aus im Wald, der soll die Sa-
che in die Hand nehmen.
F Kö: Der Jäger ist auch verschwunden!
Kö: Was? Ja, was geht denn hier vor?

Zwerge: Uh, uh,... 58 Vor dem Haus Zwergen-
Um Himmelswilen, die Tür steht ja der Zwerge Stimmen :
offen! wie im
Wieso, ich hab' sie zugemacht! Telefon
Frag die sechs!
Klar! -- Schau' lieber nach, was los
ist!
Du kannst leicht mutig sein, so ...

Keine langen Diskussionen! Schau
nach - oder hast Du Angst?
Ich- Angst? Pah!--- (kichern)

Jemand hat meinen Schemel verrückt! 59 Im Haus der Zwerge
Jemand hat meinen Löffel angefaßt!
Jemand meine Gabel!
Jemand hat von meinem Fleisch gegessen!
Jemand hat von meinem Saft getrunken!
Sauerei, jemand hat von meinem Pudding
genascht!
Eins bis sechs, kommt mal her! --
Da ist jemand -- in meinem Bett!
Wer ist das?
Oh, ein Mädchen!
Und obendrein noch schön!
Wunderschön---!

Sch: Wo bin ich? 60 Großaufnahme Sch.
Wer seid Ihr?

Zwerge: Hab' keine Angst, wir sind die 61 Amerikanische: Zwerge
sieben Zwerge.
Hab' keine Angst, wir tun Dir nichts.
Wir sind die sieben Zwerge.
Das ist unser Haus.
Wir kommen gerade von der Arbeit
aus dem Bergwerk zurück.
Aber wer bist Du?
Und was machst Du hier allein im
Wald?
Und in meinem Bett?

Sch: Mir ist ganz schwindlig -- 62 Großaufnahme Sch.
so viele Zwerge, so viele Fragen!
-- Ich bin Schneewittchen.

Zwerge: Ah!
Sch: Ich bin von zu Hause weggelaufen.
Die Königin will mich töten, weil
ich schöner bin als sie.
Zwerge: Oh!
Selbstverständlich bist Du schöner 63 Totale
als sie!
Aber das ist doch kein Grund, Dich
zu töten!
Sch: Ihr kennt die Königin nicht - sie
kann und will nur eins: immer und
überall die Schönste sein.
Zwerge: Hol' sie der Teufel!
Wenn ich die Königin wäre, wäre
ich auch neidisch auf Schneewitt-
chen.
Er kann das Schmeicheln nicht las-
sen!

Ich habe eine Idee: Schneewitt- 64 Halbtotale
chen bleibt vorläufig bei uns!

Ja, hier ist sie vor der Königin sicher.
Das is' richtig.
Ich bin einverstanden -- wenn sie kochen kann!
Einmal möcht' ich erleben, wenn Du nicht vom Essen redest!
Eine Blume im Hause...
Zwei ist auch einverstanden, ich auch.
Einverstanden!
Du siehst, wir sind alle einverstanden:
Magst Du bei uns bleiben?

Sch: Gerne! Ich will Euch auch helfen, wo ich kann. Und kochen kann ich auch ganz gut. — 65 Großaufnahme:Sch.

Zwerge: Über all das reden wir morgen. Wir sind nämlich müde von der Arbeit. — 66 Totale
Eine Gute Nacht!
Sch: Gute Nacht!
Zwerge: "Gute Nacht", "Gute Nacht"... -- wo soll ich denn schlafen?
Nein, bleib liegen, Schneewittchen!
Du kannst bei mir schlafen, wenn Du nicht schnarchst.
Ich schnarch' ja aber!
Und um sich schlagen tut er auch!
Sieben schläft abwechselnd bei jedem von uns eine Weile!
Gute Nacht! 'Marschieren' ab.

Zwerge: Haaalt! Laß niemand ins Haus, Schneewittchen! Vielleicht weiß die Königin schon, wo Du bist! — 67 Vor dem Haus — Klaviermusik
Sch: Ich paß' auf, das versprech' ich Euch.
Ssst! (Kommmando) — Klaviermusik

Erzähler: Der König ließ nun im ganzen Land nach Schneewittchen suchen, aber niemand fand eine Spur. Da schloß er sich in sein Zimmer ein und wollte niemanden mehr sehen. — 68 RA, Schloß (Totale)

Kö: Entschuldige, Koch, aber ich kann nichts essen. Ich denk' immer an das arme Kind. — 69 RA, Saal des Königs
Erzähler: Der König war so traurig, daß er krank wurde.

Die Königin aber hatte in einem alten Buch nachgelesen und herausgefunden, wo die sieben Zwerge lebten. — 70 RA, Saal der Königin
Kön: Schneewittchen, jetzt ist es aus mit Dir! Darauf wirst Du reinfallen!

Erzähler: Eines Morgens holte ich für den König Heilkräuter aus dem Garten, da sah ich: — 71 RA, vor dem Schloß
(Koch sieht jemandem nach)
F/Ko: Das war doch die Königin! Angezogen wie eine Krämersfrau! Was die wohl vorhat?

Kö: Ketten zu verkaufen, bunte Spangen und Ringe, Bänder und Schnüre! — 72 Vor dem Haus der Zwerge
Bunte Ketten zu verkaufen (Echo)
-- Guten Tag, schönes Kind!
(Sch. schaut aus dem Fenster heraus) — 73 Großaufnahme
Sch: Guten Tag, Krämersfrau!
Kö: Schau, ich hab' schöne Sachen für schöne Kinder.- Da: sind sie nicht schön? — 74Halbtotale vor dem Haus
Sch: Oh, ich darf Dir nichts abkaufen, die Zwerge haben gesagt, ich soll' mit niemandem reden.
Kö: Ah, wenn Du mir nicht traust...
Sch: Nein, nein, gute Frau, bleib' - ich komm' raus!
(Sch. kommt aus dem Haus)
Kö: Da, probier' einmal an!
Sch: Sie ist wirklich sehr schön!
Kö: Aber diese Perlenschnur wird Dir noch viel besser stehen!
Sch: Ja.
Kö: Probier'einmal an - nur so zum Spaß - Ja, und sooo...
Sch: Nicht so fest, ich krieg' keine Luft mehr...
Kö (schnürt die Kette um Sch.'s Hals):
Sollst Du auch nicht! Ha ha haaa! Sch. sinkt zu Boden.

(Kö:) Spieglein, Spieglein an der... — 75 Großaufnahme vor dem Spiegel

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schönste im ganzen Land.

Zwerge: Sie atmet nicht mehr! — 76 Totale vor dem Haus der Zwerge; dann Schwenk zum 'toten' Sch., Zwerge sammeln sich darum
Sie ist tot! (schluchzen)
Man hat sie umgebracht!
Sieh: die Kette um ihren Hals!
Das war bestimmt die Königin!
Mein Schneewittchen!

Noch im Tode ist sie schön!
Davon hat sie auch was...!
Hat jemand ein Messer?
Klar!
Du?
(Schneidet die Kette auf. Sch. rührt sich)
Sie lebt!
Die Königin war hier!

Sch: Entschuldigt bitte, ich hab' nicht auf Euch gehört!

Zwerge: Das nächste Mal paß' besser auf!
Ganz bestimmt!

Kön: Gut, daß ich Dich habe: — 77 Großaufnahme vor dem Spiegel
Spieglein, Spieglein an der...

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schön - — Spiegel <s.o.>
ste hier. Aber Schneewittchen, hinter den Bergen, bei den sieben Zwergen, ist tausendmal schöner als Ihr! — dumpfer Klavierakkord

Kö: Warte, Schneewittchen, diesmal kommst Du mir nicht davon!
(Schneidet einen Apfel entzwei, vergiftet die eine Hälfte und setzt beide Hälften wieder zusammen:)
So gefällst Du mir, so wirst Du auch Schneewittchen gefallen!

F/Ko als Erzähler: Als die Königin eines — 78 RA, vor dem Schloß
Morgens wieder verkleidet das Schloß verließ, folgte ich ihr. Ich glaubte nämlich, daß sie wußte, wo Schneewittchen war.

Kö: Schau, die schönen Äpfel, ganz — 79 Vor dem Haus der Zwerge
frisch gepflückt! Hab' Erbarmen mit einer armen Bauersfrau! Kauf' mir ein paar ab!

Sch: Ich darf nichts kaufen, die Zwerge haben's mir verboten.

Kö: Schade, schade.
--- Da, ich schenk' ihn Dir, weil — 80 Großaufnahme:Apfel
Du so hübsch bist (reicht Sch. den präparierten Apfel hin).

Sch: Nein, nein!

Kö: Hast Du etwa Angst, er könnte giftig sein?
Schau, ich esse auch davon (ißt von der unpräparierten Hälfte)

Sch (kommt aus dem Haus heraus): Gib mir — 81 Halbtotale, vor dem Haus
bitte die andere Hälfte.

Kö: Aber mit Vergnügen!

Sch: Er schmeckt so süß

Kö: Ja!

Sch: Viel süßer... --- was ist los mit mir...?

Kö: Nichts. Gar nichts!
(Schneewittchen sinkt zu Boden)
Mein schööönes Kind!... Ha, ha, ha...! (Ab)

F/Ko (kommt herzugelaufen): Schneewittchen!
Schneewittchen!
(entdeckt Sch., am Boden liegend:)
Tot! Tot! -- — 82 Nahaufnahme: Koch

Zwerge (kommen nach Hause): Wer bist Du? — 83 Halbtotale
was machst Du hier?

F/Ko: Ich bin der Koch von Schneewittchens Vater. Ich bin der Königin gefolgt, aber ich bin zu spät gekommen...

Zwerge: Was heißt "zu spät"?

F/Ko: Sie ist tot!

Zwerge: Schon wieder?
Tot---
Mein Schneewittchen...!
Unser Schneewittchen...!

Kön: Spieglein, Spieglein an der... — 84 Großaufnahme vor dem Spiegel

Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schön- — Spiegel <s.o.>
ste im ganzen Land.

Kön: Ich bin wieder die Schönste! — 85 Amerikanische:
Ich bin wieder die Schönste! — Königin tanzt herum

Erzähler: Die Zwerge trauerten sehr lange — 86 RA Vor dem Haus, um
um Schneewittchen. Und damit sie — den Sarg stehen die Zwerge
es immer noch anschauen konnten, legten sie es in einen Sarg aus Glas.
Der Winter verging und es wurde Frühling.

Fr /Jä: Wie schön sie ist, als ob sie — 87 Vor dem Haus, am Sarg
schliefe.

F/Ko: Du, Jäger, hast Du gewußt, daß Schneewittchen hier bei den sieben Zwergen ist?

Fr/Jä: Nein, ich hab' es immer gesucht, aber nicht gefunden. Und heute bin ich mit meinem neuen Herrn, dem Prinzen, hier im Wald auf der Jagd --- da kommt er:

Prinz: Mein Gott, wie schön sie ist! — 88 Halbtotale — Spieluhrenmusik
Wer ist das Mädchen?

Fr/Jä: Es ist Schneewittchen, mein Prinz. Ich hab' Dir oft von ihr erzählt.

Prinz: Ich muß sie immerfort anschauen, — 89 Totale
ich möchte sie mitnehmen auf mein Schloß.

Zwerge (Geschrei, alles durcheinander):

Prinz: Aber ohne sie kann ich nicht mehr leben --- bitte!

Zwerge (flüstern, reden unter sich): 90 Halbtotale
Du hast sie am liebsten gehabt: was meinst Du?
Ich glaub', der Prinz mag Schneewittchen wirklich. Der soll... (schluchzt)
Na, und Ihr?
Sieben hat recht. Außerdem ist der Prinz ein Mensch wie sie.
Nein, Schneewittchen soll hier bleiben, hier hat sie wenigstens ihre Ruh'.
Genau!
Ich weiß nicht, was richtig ist. Schneewittchen ist immernoch die Schönste, das soll alle Welt erfahren - drum, Prinz, nimm' sie mit.
(zum Prinzen gewandt):
Also: eins, zwei, drei, vier dafür, zwei dagegen, einer unentschieden. Prinz! Nimm' Schneewittchen mit - aber paß' auf sie auf ! Bitte!
(schluchzen alle)

Prinz: Das verspreche ich Euch. Und habt vielen Dank.

91 Totale. Diener tragen Sarg

Diener: Aua!
Festhalten!
Ich kann nicht... Sarg kippt zu Boden

Sch (spuckt Apfel aus): Was ist mir passiert? 92 Großaufnahme: Sch.
Der Apfel, den mir die Bauersfrau geschenkt hat...

F/Ko: Das war die Königin. Die wollte Dich mit dem Apfel vergiften. 93 Nahaufnahme: Koch, dann Sch. und Jäger
Fr/Jä: Aber er ist in Deinem Hals stecken geblieben, und so konnte das Gift nicht richtig wirken.
Sch: Jäger! Koch! -- Wo bin ich?

Prinz: Du bist bei mir! 94 Nahaufnahme: Prinz, Sch.
Sch: Wer bist Du? Ich kenne Dich nicht. Aber Du hast gute Augen, ich mag Dich.
Prinz: So gern, daß Du mich heiraten magst?
Sch: Ja, so gern!

Kö: Ja, Anna, mein Wagen steht unten. 95 Im Saal der Königin
Ich fahr' jetzt zur Hochzeit. Ich freu' mich so, das Kind wiederzusehen!- Ja, also, ich geh' jetzt!
Kön: Geh' nur, da alle mich verlassen haben, kannst auch Du noch gehen.
Kö: Du weißt selbst am besten, warum Du jetzt alleine bist. (Ab.)
Kön (zum Spiegel): Und Du, Du bist der einzige, der mich noch anschaut: Was hast Du mir zu sagen? 96 Großaufnahme vor dem Spiegel
Spiegel: Frau Königin, Ihr seid die Schönste hier. Aber Schneewittchen, die junge Königin, ist tausendmal schöner als Ihr. Spiegel <s.o.>

(zerschmettert den Spiegel) 97 Amerikanische

Erzähler: Schneewittchen und der Prinz feierten Hochzeit. 98 RA, vor dem Schloß (wie oben, bei des Königs Hochzeit)
Prinz: Was hast Du, Schneewittchen? Du zitterst auf einmal so!
Sch: Ich hab' an die Königin gedacht.
Prinz: Hab' keine Angst, sie wird Dir nichts mehr tun! - Nie mehr!

Fr/Jä: Andere erzählen, daß die Königin auch zur Hochzeit kam, und daß sie so lange in glühenden Pantoffeln tanzen mußte, bis sie tot umfiel. 99 RA
F/Ko: Aber niemand weiß, wie die Geschichte wirklich zu Ende ging.

* * *

Paul Maar/ Mauro Guindani:

DIE REISE DURCH DAS SCHWEIGEN

Aus: Paul Maar
Kindertheaterstücke
Hamburg, 1984
Seite 166-211

Personen

1. Schauspielerin:	Alte Amme
(Die alte Frau)	Schildkröte
2. Schauspielerin:	Weiße Königin
(Die Frau)	Schwarze Königin
	Waldfrau
3. Schauspielerin:	Magd
(Das Mädchen)	Unke
	Prinzessin
1. Schauspieler:	König
	Fährmann
	Teil des dreiköpfigen Wesens
	Adler
2. Schauspieler:	Der Stumme Prinz
3. Schauspieler:	Diener der Schwarzen Königin
	Der Schwarze Prinz
	Teil des dreiköpfigen Wesens
4. Schauspieler:	Schnurz
	Wildes Tier
	Teil des dreiköpfigen Wesens

Die *Böse Fee*, die in der ersten Szene stumm und tief verschleiert auftritt, kann z. B. von der 3. Schauspielerin, aber auch von einem der Schauspieler gespielt werden, die in dieser Szene nicht auf der Bühne sind.

Erster Akt

Die Erzählung

Auf der Vorderbühne sitzt die alte Amme und wickelt Wolle auf ein Knäuel, während die Zuschauer hereinkommen. Man hört eine mittelalterliche Musik. Der Zuschauerraum wird dunkel, die Schauspieler in ihren Kostümen kommen nacheinander durch einen seitlichen Eingang auf die Bühne, nicken der alten Amme zu und verschwinden, einer nach dem anderen, hinter dem verschlossenen Vorhang. Bevor sie durch den Spalt im Vorhang verschwinden, machen sie zum Publikum jeweils die Geste des Schweigens, sie legen den Zeigefinger senkrecht an ihre Lippen. Wenn der letzte Schauspieler hinter dem Vorhang ist, ändert sich das Licht: Nur noch die Amme wird beleuchtet. Sie legt ihre Arbeit beiseite und beginnt zu erzählen.

AMME Vor mehr als tausend Jahren stand einmal am Rand eines dunklen Waldes ein großes Schloß, das hatte so viele Zimmer und Kammern, daß niemand, der darin wohnte, alle Zimmer gesehen hatte.

In diesem Schloß wohnten ein König und eine Königin.

Der weiße Vorhang, der bis jetzt den Blick auf die Bühne verdeckte, öffnet sich während des letzten Satzes. Noch einmal erklingt die Musik. Wie auf einem Bild sieht man König und Königin auf dem Thron sitzen, der in der Mitte der hinteren Wand steht. Der König sitzt – vom Publikum aus – links, die Königin rechts.

Die beiden wünschten sich nichts sehnlicher als ein Kind. Und als die Königin einen Sohn bekam, war ihr Glück vollkommen.

Die Königin steht auf, beschreibt einen weiten regelmäßigen Kreis über die Bühne. Ihr Gang führt sie zum Thron zurück. Während dieses Ganges holt sie das weiß eingehüllte Kind aus dem Mantel hervor, wie aus ihrem Leib. Sie steht nun vor dem Thron, der König neigt sich zu ihr und dem Kind. Plötzlich steht eine schwarzgekleidete, schwarzverschleierte Frau in der linken, hinteren Ecke der Bühne, schaut stumm zur Königin hinüber

Aber eine böse Fee war eifersüchtig auf dies Glück und wollte selbst Königin sein.

Die böse Fee verschwindet so schnell und lautlos, wie sie erschienen war. Die Königin wiegt ihr Kind in den Armen, geht dabei einige Schritte vom Thron weg. Gleichzeitig dreht sich der mittlere Teil der Rückwand: Der König auf dem Thron verschwindet. An der Stelle des Thrones ist nun ein Brunnen zu sehen.

Die Königin pflegte jeden Tag vor dem Schloß am Brunnen zu sitzen und ihr Kind zu wiegen.

Die Königin sitzt auf dem ummauerten Rand des Brunnens und singt für ihr Kind ein Wiegenlied. Es ist die gleiche Melodie, die schon zu Beginn des Stückes zu hören war. Während die Königin die Melodie noch einmal wiederholt, nimmt die Amme ihre Erzählung wieder auf.

Eines Tages, als die Königin wie immer mit ihrem Kind am Brunnen saß, wurde sie von der Nacht überrascht.

Es wird plötzlich dunkler. Die Königin, wie von einer bösen Ahnung gepackt, hört abrupt auf zu singen. Die böse Fee erscheint langsam aus dem Brunnen.

Da kam die böse Fee . . .

Die Königin wendet sich um, sieht die schwarze Gestalt im Brunnen, starrt sie bewegungslos an, wie hypnotisiert. Die böse Fee reißt ihr das Kind aus den Armen.

. . .nahm ihr das Kind.

Die Königin streckt die Arme nach ihrem Kind aus. Die böse Fee packt sie am Arm und zieht sie mit sich in den Brunnen. Der weiße Umhang der Königin bleibt dabei am Wasserspeier des Brunnens hängen, verdeckt nun den blauen Stoffstreifen, der das strömende Wasser darstellte. Er wirkt wie ein herabfließender weißer Milchstrahl.

. . .und zog die Königin mit in den Brunnen, in den tiefen Brunnen. Das Wasser hörte auf zu fließen, und weiße Milch strömte aus dem Brunnen.

Durch einen Zauber nahm die böse Fee die Gestalt der Königin an.

Die Königin erscheint wieder aus dem Brunnen, ist aber schwarz gekleidet, trägt noch den Schleier der bösen Fee, den sie langsam vom Gesicht zieht. Sie steigt aus dem Brunnen, betrachtet das Kind. Ihre Bewegungen sind deutlich anders als die, die sie als weiße Königin hatte, »hexenhafter«.

Weil sie aber fürchtete, daß sich das Kind vielleicht eines Tages erinnern konnte und sie verraten würde, belegte sie es mit einem Fluch.

Das Licht erlischt fast ganz. Die Schwarze Königin legt das Kind in der Bühnenmitte auf den Boden, nimmt an ihm eine »schwarze Taufe« vor. Die Stimme der Schwarzen Königin kommt, leicht verfremdet, über Band. Die Schwarze Königin agiert dazu.

SCHWARZE KÖNIGIN Mond und Sonne sind verschwunden.
Dunkle Mächte, bleibet hier!
Diese Zunge sei gebunden,
und das Kind gehöre mir!

Aus dem Brunnen wachst ein Strauß getrockneter, bleicher Pflanzen hervor, den die Schwarze Königin ergreift. Sie zerreibt die Blumenköpfe in der Hand.

Niemand wird die Blumen sehen,
die nur nachts gewachsen sind.
Damit sei es nun versehen,
dieses namenlose Kind!

Sie verstreut die zerriebenen Pflanzenteile über das Kind. Dabei

Beim Verstreuen dieser Samen
bleibst du stumm und ohne Namen!

AMME Niemand hatte die Untat bemerkt. So konnte die böse Fee den Platz der Königin einnehmen.

Während dieses Satzes der Amme schleicht die Schwarze Königin mit dem Kind nach hinten links, verschwindet hinter den Kulissen. Die Amme erzählt weiter. Dabei wieder Lichtwechsel, es wird hell.

Da nun aber Milch im Überfluß aus dem Brunnen strömte, nährte man damit das Kind. –

Die Jahre vergingen.

Die Amme steht auf, geht nach hinten auf die Bühne, steigt in das Geschehen ein. Der Stumme Prinz kommt langsam von links. Dabei erzählt sie

Das Kind wuchs heran, wurde groß und stark und schön. Aber es

sprach nie ein Wort und wurde von allen nur »der Stumme« genannt.
Als der Stumme Prinz vierzehn Jahre alt war, bereitete man ihm zu Ehren im Schloß ein großes Fest vor.
Die Rückwand dreht sich wieder, der leere Thron erscheint. Eine scheue, junge Magd ist inzwischen hereingekommen. Sie beginnt, den Boden um den Thron zu putzen.
Am Morgen des Festes überreichten ihm der König und die Königin ihre Geschenke.

Zweiter Akt

Das Schloß

1. Szene – Thronsaal

Es ertönt eine höfisch-feierliche Musik. König und Königin treten auf. Magd und Amme machen eine tiefe Verbeugung. Das Königspaar setzt sich auf den Thron. Da die falsche Königin links auf dem Thron Platz nimmt, sitzt der König nun rechts. Hinter den beiden kommt, durch eine Geste der Königin gerufen, ihr Diener in einer schwarz-goldenen Uniform. Er stellt sich neben die Königin. Die Musik klingt aus.

KÖNIGIN Man bringe die Geschenke.
Die Magd zieht eine Truhe herein, stellt sie vor der Königin ab.
Das erste Geschenk!
Der Diener reicht ihr eine goldene Kette aus der Truhe. Die Königin winkt den Stummen Prinzen zu sich heran, legt ihm die Kette um. Dabei:
Trage diese Kette als Zeichen deines Reichtums.
Das zweite Geschenk!
Der Diener holt einen Mantel aus der Truhe, reicht ihn ihr. Sie legt ihn dem Prinzen um die Schultern. Dabei:
Trage diesen Mantel als Zeichen deines Standes. Er soll dich vor der gewöhnlichen Welt schützen.
Das dritte Geschenk!
Der Diener reicht ihr einen Ring mit einem großen Diamanten, den sie dem Prinzen an den Finger steckt. Dabei.
Trage diesen Ring zum Zeichen deiner Macht.
Der Prinz nimmt die drei Geschenke mit Respekt, aber ohne große Freude entgegen. Nun erhebt sich der König und zieht eine einfache Rohrflöte aus seinem Mantel.
KÖNIG Diese Flöte bekommst du von mir. Möge sie dich in deiner Stummheit trösten.
Er überreicht sie dem Prinzen, der ihn gerührt umarmt.

Damit sei das Fest eröffnet.

KÖNIGIN *erhebt sich* Man folge uns in den Festsaal!

Musik. Alle folgen dem Königspaar. Nur der Prinz bleibt einen Augenblick allein zurück, geht dann nach der entgegengesetzten Richtung ab.

2. Szene – Brunnen vor dem Schloß

Der mittlere Teil der hinteren Wand dreht sich. Der Thron verschwindet, an seiner Stelle ist nun wieder der Brunnen zu sehen. Der Prinz tritt auf, ganz melancholisch, setzt sich an den Brunnen. Er setzt die Flöte an die Lippen und spielt eine Melodie. Es ist die Melodie, die ihm seine Mutter als Wiegenlied vorgesungen hat.

Die weiße Mutter erscheint aus dem Brunnen, wie eine Erinnerung an Längstvergessenes.

WEISSE KÖNIGIN Erinnerst du dich? Hier saß ich und habe dich in meinen Armen gewiegt, als du noch ein ganz kleines Kind warst.

Der Stumme Prinz reagiert, er erkennt seine Mutter.

Erinnerst du dich, was dann geschah?

Der Prinz denkt nach, springt dann auf, entsetzt, schaut die Mutter an, nickt heftig.

Ja, nun weißt du es wieder. Du bist der einzige, der es erzählen kann. Du mußt die Wahrheit sagen. Geh und suche! Finde deine Sprache!

Sie verschwindet wieder. Der Prinz bleibt allein und aufgewühlt vor dem Brunnen zurück.

3. Szene – Brunnen vor dem Schloß

Vorne rechts tritt die junge Magd auf. Unbemerkt vom Prinzen setzt sie sich auf den Boden, eine Stickarbeit in der Hand, und beginnt zu sticken. Ab und zu wirft sie dem Prinzen einen scheuen Blick zu, aber er nimmt sie gar nicht wahr, versunken in seine Probleme. Die Amme kommt dazu, sie geht direkt zum Prinzen.

AMME Hier bist du, junger Herr. Man sucht dich im Schloß. Willst du nicht bei deinem Fest dabeisein?

PRINZ *verneinende Gebärde*

AMME Es ist **dein** Tag! Man feiert deinen vierzehnten Geburtstag! Jetzt bist du kein Kind mehr. – Bist du nicht glücklich?

PRINZ *verneint*

AMME Armer Stummer Prinz. Ich sehe, du hast einen großen Kummer. Du kannst es nicht aussprechen, aber du möchtest es aussprechen. Ist es so?

PRINZ *nickt*

AMME Es ist nicht leicht, seine Sprache zu finden, gar nicht leicht. Aber deine alte Amme hat schon viel gesehen im Leben: Es gibt einen Weg. Doch der ist schwierig, voll von Gefahren. Bist du mutig genug, diesen Weg zu gehen?

PRINZ *bejaht heftig*

AMME Du hast heute viele prächtige Geschenke erhalten. Ich möchte dir auch etwas schenken.

Sie kramt in einer Tasche ihres grauen Gewandes, reicht ihm dann einen Schlüssel.

Nimm diesen Schlüssel. Er gehört zu einer Tür im Schloß, die noch nie jemand geöffnet hat. Durch diese Tür kommst du in einen großen, dichten Wald. Ich wünsche dir Glück!

Sie verabschiedete sich herzlich, geht. Dann hält sie noch einmal an, wendet sich zurück.

Noch etwas: Hüte dich vor dem Schwarzen Prinzen!

Die Magd springt erschrocken auf, schaut angstvoll die Amme an. Die geht von der Bühne. Der Prinz betrachtet sinnend den Schlüssel in seiner Hand,

dann entschließt er sich, geht energisch nach hinten links. Gleichzeitig verläßt die Magd die Szene, sie geht nach vorne rechts, so daß eine Diagonalbewegung entsteht. Der Prinz berührt die hintere Seitenkulisse mit dem Schlüssel: Alle Kulissen drehen sich, während der Prinz abgeht.

Dritter Akt

Der Wald

1. Szene – Im Wald

Alle sieben Wände haben sich synchron gedreht und sind nun grün. Das Licht wechselt gleichzeitig, man hört Waldgeräusche. Der Stumme Prinz tritt von links auf. Er trägt den Mantel, den ihm die Schwarze Königin geschenkt hat, und eine Umhängetasche. Er geht durch den Wald, staunend, nimmt ihn in sich auf.
Er verirrt sich, findet sich nicht mehr zurecht, verliert die Richtung. Zum Vogelgezwitscher kommen auch undefinierbare, gefährlich klingende Tierlaute. Es wird dunkel, der Abend kommt. Der Prinz sinkt schließlich erschöpft zu Boden und schläft ein. Die Nacht bricht an, es wird ganz dunkel. Im Dunkeln kommt die Schildkröte auf die Bühne, nimmt ihren Platz ein.

2. Szene – Im Wald

Es wird hell. Der zweite Tag bricht an. Vogelrufe. Der Prinz liegt noch am Boden und schläft tief. Die Schildkröte liegt unbeweglich in der Mitte der Bühne. Kopf und Beine der Schildkröte sind vorerst noch unter dem Panzer verborgen.
Der Schnurz kommt leise, unhörbar durch den Wald, sieht den schlafenden Prinzen, stutzt.

SCHNURZ *erstaunt* Schnurz! Was ist denn das?
Er geht vorsichtig und neugierig näher, betrachtet den Schlafenden, stupst ihn dann mit dem Finger an. Der Prinz gibt kein Lebenszeichen von sich.
fragend Schnurz?
Er hebt prüfend ein Bein des Prinzen ein Stück hoch und läßt es fallen. Der Prinz räkelt sich schlaftrunken, bewegt sich, wacht langsam auf.
Schnurz! Es bewegt sich!

Blitzschnell verschwindet der Schnurz hinter einer Seitenkulisse und beobachtet interessiert, was der Prinz macht. Der Prinz erhebt sich, gähnt, reckt sich. Der Schnurz imitiert den Prinzen hinter dessen Rücken. Schließlich geht der Prinz zur Schildkröte hinüber und setzt sich seitlich auf das vordere Ende des Rückenpanzers. Gleichzeitig setzt sich der Schnurz auf das gegenüberliegende Ende. Beide sitzen nun Rücken an Rücken. Der Prinz dem Publikum zugewandt, der Schnurz halb weggedreht.

Der Prinz hat den Schnurz immer noch nicht bemerkt, er ahnt auch nicht, daß er auf einer Schildkröte sitzt. Als sich Prinz und Schnurz auf der Schildkröte niederlassen, fragt die, nicht sichtbar, aus dem Panzer

SCHILDKRÖTE Ist da jemand?

SCHNURZ Ich natürlich. Wer denn sonst?

PRINZ *reagiert verblüfft*

SCHILDKRÖTE Ach der Schnurz. Du bist heute aber viel schwerer!

SCHNURZ Schwerer als was?

SCHILDKRÖTE Als du, sonst.

SCHNURZ Ich kann nicht schwerer sein als ich!

SCHILDKRÖTE *streckt nun Kopf und Beine aus dem Panzer, dreht den Kopf nach oben, kann aber so nur den Prinzen sehen, betrachtet ihn*
Seltsam. Hat die Stimme vom Schnurz und ist ein ganz anderer.

SCHNURZ Wieso bin ich ein anderer?

SCHILDKRÖTE Du bist viel schöner.

SCHNURZ Schöner als was?

SCHILDKRÖTE Als du, sonst.

SCHNURZ Ich kann nicht schöner sein als ich!

SCHILDKRÖTE Seltsam. Du kannst reden, ohne den Mund aufzumachen! *Sie denkt lange angestrengt nach. Plötzlich* Sag mal, bist du allein?

SCHNURZ Nein. Warum?

SCHILDKRÖTE Wer ist bei dir?

SCHNURZ Eine alte Schildkröte. Und noch jemand.

SCHILDKRÖTE *denkt nach* Noch jemand?

Der Prinz steigt von ihrem Panzer, zeigt auf sich, stellt sich vor, macht eine artige Verbeugung, ganz höfisch. Der Schnurz versucht, es ihm nachzutun.

SCHILDKRÖTE Du bist wirklich schön!

SCHNURZ *wiederholt seine Verbeugungen. Dabei geschmeichelt* Nicht wahr!

SCHILDKRÖTE Nicht du! Der andere, der immer stumm ist.

SCHNURZ Warum stumm?

SCHILDKRÖTE Weil du Schwätzer ihm keine Zeit zum Reden gelassen hast. Jetzt bist **du** einmal stumm, dann wird **er** reden!

Schnurz und Schildkröte sind muskelmauschenstill und lauschen. Der Prinz versucht ihnen vergeblich klarzumachen, daß er nicht reden kann. Nach einer Pause des Schweigens:

SCHNURZ Hörst du was?

SCHILDKRÖTE Nein. Und du?

SCHNURZ Auch nichts.

SCHILDKRÖTE Er ist wirklich stumm.

Sie winkt den Schnurz zu sich heran. Verschwörerisch
Kennst du ihn?

SCHNURZ *betrachtet den Prinzen noch einmal ausführlich*
Ich hab ihn noch nie im Wald gesehn. Was der hier wohl sucht?

SCHILDKRÖTE Wenn er stumm ist, wird er vielleicht seine Sprache suchen.

PRINZ *nickt heftig, zustimmend*

SCHNURZ Hier im Wald?

SCHILDKRÖTE Durch den Wald muß er ja wohl.

SCHNURZ Wenn er durch will, geht er bestimmt zum Fluß. *Spontan zum Prinzen* Ich kenne den Weg. Kommst du mit?

PRINZ *nickt eifrig, setzt sich mit dem Schnurz in Bewegung*

SCHILDKRÖTE *laut* Ich gehe auch zum Fluß!

SCHNURZ *ein bißchen mürrisch* Gut.

SCHILDKRÖTE Ich geh aber meinen Weg!

Der Schnurz zuckt mit den Achseln, setzt sich auf den Panzer der Schildkröte, läßt sich von ihr tragen. Er winkt den Prinzen zu sich heran, bedeutet ihm, sich neben ihn zu setzen. Er behandelt den Prinzen so, als wäre er nicht nur stumm, sondern auch schwer von Begriff. Redet nicht mit ihm, sondern spielt ihm alles überdeutlich vor. Die Schildkröte kriecht mit den beiden auf ihrem Rücken langsam zum rechten Bühnenrand.

SCHNURZ *zur Schildkröte* Kannst du nicht schneller gehn?

SCHILDKRÖTE *imitiert den Schnurz* Schneller als was?

SCHNURZ *geht darauf ein* Als du, sonst.

SCHILDKRÖTE Ich kann nur meinen Weg gehen, und der ist langsam.

Der Schnurz läßt sich demonstrativ von der Schildkröte gleiten, liegt auf dem Rücken. Der Prinz schaut ihm begeistert dabei zu, findet das schön, macht es ihm nach. Wie ein vierzehnjähriger Junge, der ein neues Spiel entdeckt hat. Der Schnurz geht inzwischen weiter. Der Prinz eilt ihm nach, kommt wieder zur Schildkröte zurück, möchte aber eigentlich mit dem Schnurz vorausgehen.

SCHILDKRÖTE *zum Prinzen* Du bist jung, du willst schnell vorankommen. Geh ruhig mit ihm, wir werden uns bestimmt wiedersehn.

Der Prinz nimmt Abschied von der Schildkröte und rennt dem Schnurz nach, der schon von der Bühne gegangen ist. Die Schildkröte kriecht langsam weiter. Dabei, während auch sie rechts von der Bühne verschwindet.

SCHILDKRÖTE So was! Ungeduldige Jugend!

3. Szene – Im Wald

Tagvögel, sehr leise. Prinz und Schnurz tauchen gleich nach dem Abgang der Schildkröte hinten links auf, marschieren durch den Wald. Bevor man die beiden sieht, hört man den Schnurz schon hinter der Bühne. Er redet wie ein Wasserfall.

SCHNURZ Es ist immer das gleiche: Die Leute kommen in den Wald. Wollen sie dann im Wald bleiben? Schnurz! Keine Spur!

Er spricht angeregt, ohne zu merken, daß der Prinz gar nicht bei ihm ist.

Was wollen sie? Sie wollen »durch«! Auf der einen Seite hinein, auf der anderen hinaus. Ich frage mich, warum sie überhaupt hereinkommen, wenn sie doch hinauswollen.

Er geht rechts zwischen den Kulissen ab. Der Prinz ist inzwischen aufgetaucht, er betrachtet staunend den Wald um sich, nimmt Vogelstimmen, Pflanzen etc. auf, reagiert darauf, ohne dem Schnurz zuzuhören. Plötzlich stellt er fest, daß der Schnurz schon verschwunden ist, eilt ihm erschrocken nach. Der Schnurz ist inzwischen aus einer anderen Kulisse aufgetaucht, überquert die Bühne in der Gegenrichtung, immer noch pausenlos mit dem Prinzen sprechend, der gar nicht bei ihm ist.

SCHNURZ Und dann gehen sie auch noch durch den Wald, ohne nach links und rechts zu blicken. *Schwärmerisch* Links! . . . Und rechts! – He, wo bleibst du überhaupt? Kannst du nicht schneller gehen?

Der Prinz taucht endlich auf, hält sich erschöpft an der Kulisse fest, offensichtlich müde vom langen Fußmarsch.

SCHNURZ *begutachtet ihn erstaunt* Bist du etwa – müde?

Der Prinz nickt. Der Schnurz eilt schon wieder voraus, ohne zu merken, daß der müde Prinz kaum folgen kann.

SCHNURZ Es ist immer das gleiche. Sie wollen durch den Wald, aber sie sind müde. Und warum? Du brauchst es mir gar nicht zu erklären: Weil sie nicht im Wald leben.

Er verschwindet schon wieder von der Bühne. Der Prinz nimmt seine letzten Kräfte zusammen und eilt ihm nach. Schon kommt der Schnurz an anderer Stelle auf die Bühne, redend.

SCHNURZ Wenn sie im Wald lebten, wären sie gesund und nicht so grün im Gesicht wie du. Ein Wald soll grün sein, nicht ein Gesicht. Aber sie wollen ja nicht im Wald leben, sie wollen **durch**. Schnurz! Schau mich an, ich lebe im Wald, und ich bin gesund. Und warum? Weil ich immer alles mache, was ich will! *Er schneuzt sich mit den Fingern.* Taschentücher, zum Beispiel, will ich nicht! Ich hatte mal eines, Schnurz! Es hat gerade dreihundert Jahre gehalten. Es wurde immer steifer, und irgendwann ist es zerbrochen. *Er putzt seine Finger am Mantel des Prinzen ab.* Unnützes Zeug! Und ungesund! *Er furzt ungeniert.* Ah, das tut gut! *Im Abgehen* Sehr gesund!

Der Prinz steht einen Moment da, völlig verblüfft über das nicht gerade höfische Benehmen des Schnurz. Dann rafft er sich noch einmal auf und rennt hinter ihm her.

SCHNURZ *kommt schon wieder auf die Bühne* Wo bleibst du überhaupt? He?

Das Licht ist langsam dunkler geworden. Die ersten Nachtvögel sind zu hören, fernes Wolfsgeheul. Der Prinz kommt endlich nach, seine Beine

kaum noch mächtig. Der Schnurz ist bereits wieder unterwegs, unaufhörlich redend, überquert die Bühne nach der anderen Richtung.
Es ist immer das gleiche. Jetzt wirst du bestimmt gleich schlafen wollen, nur weil die Nacht kommt. Ich schlafe nie. Und warum nicht? Weil ich nie müde bin, Schnurz! Ich bin nicht müde, weil ich im Wald lebe. Ich verstehe nicht, warum sie immer alle ausgerechnet in der Nacht schlafen wollen, wo es in der Nacht doch viel schöner ist.
Er lauscht im Vordergrund schwärmerisch dem Heulen der Wölfe, während der Prinz im Hintergrund vor Erschöpfung zu Boden fällt. Schließlich kriegt es der Schnurz mit.
Du kannst also wirklich nicht mehr. Na gut. Hier kannst du schlafen. – Schnurz!! Was ist denn das?
Er geht in Deckung, der Prinz ist von seinem Schreck so elektrisiert, daß er auch noch einmal aufspringt, sich mit dem Schnurz verbirgt. Vorsichtig kommen sie wieder ein Stück auf die Bühne, spähen in die linke Ecke. Dort ist die Waldfrau aufgetaucht, baut aus einem großen dunklen Tuch ihre Höhle in der Ecke auf. Der Schnurz kommt zu der Überzeugung, daß sie harmlos ist, geht auf sie zu. Die Waldfrau baut weiter an ihrer Höhle.

4. Szene – Die Höhle

Die Waldfrau ist eine ängstliche, kleine Frau, ganz in braunes Tuch gehüllt, so daß ihr Gesicht kaum zu erkennen ist. Sie geht mit kleinen Trippelschritten, ist freundlich-fürsorglich, flüstert manchmal gedankenverloren vor sich hin. Sie hat eine schüchterne, aber angenehme Stimme.

WALDFRAU Entschuldigung, Entschuldigung, lassen Sie sich nicht stören. Machen Sie ruhig weiter.
SCHNURZ Schon wieder eine Neue. Die will bestimmt auch nur durch. *Zur Waldfrau* Hier, diese Richtung.
WALDFRAU Entschuldigung, nein, diese Richtung. *Deutet auf die Höhle* Klein, klein, aber mein, wie man so sagt. *Sie lacht.* Entschuldigung. – Auf Wiedersehen.

SCHNURZ He, warte!
WALDFRAU Ja, bitte?
SCHNURZ Gehört sie dir, die Höhle?
WALDFRAU Ja, mit Erlaubnis. Klein, sehr klein. Gerade groß genug für drei.
SCHNURZ Für drei? Mein Freund ist müde. Kann er darin schlafen? Nur für eine Nacht.
WALDFRAU Zuviel der Ehre. Hier herein, bitte. Zu essen gibt es auch ein bißchen, nicht der Rede wert.
SCHNURZ Schnurz! Hört sich an wie eine Einladung zum Abendessen. *Zum Prinzen* Da sag ich nicht nein. Und warum? Weil Essen gesund ist. *Zur Waldfrau* Was gibt es denn?
WALDFRAU Nicht der Rede wert, nur ein wenig Brot. Aber gesund. Frisches Brot macht Wangen rot, wie man so sagt. *Sie lacht.* Entschuldigung. Machen Sie es sich bequem, bitte ganz bequem.
Der Schnurz teilt sein Brot mit dem Prinzen.
SCHNURZ Etwas Warmes gibt es nicht?
WALDFRAU Entschuldigung. Ich kann eine Suppe kochen, Kräutersuppe. *Man hört ein Quaken.*
SCHNURZ Was war denn das?
WALDFRAU Nichts. Das war euer Magen. Ihr seid hungrig. Leere Magen ständig klagen, wie man so sagt. *Sie lacht.* Entschuldigung. Ich hole schnell Holz fürs Feuer. Fangen Sie doch schon an zu essen, ich bin gleich zurück.
Die beiden wollen gerade ins Brot beißen, da hört man zum zweiten Mal ein Quaken.
SCHNURZ War das dein Magen?
PRINZ *schüttelt den Kopf*
SCHNURZ Meiner auch nicht. Die Frau ist draußen. Also muß es hier einen vierten Magen geben.
Wieder das Quaken. Der Prinz hebt das Tuch hoch, der Kopf der Unke taucht darunter auf.
SCHNURZ Seltsamer Magen. Sieht aus wie eine Unke.
UNKE Wasser!
SCHNURZ Wasser?

Die Waldfrau kommt mit dem Holz, hat den Schnurz gerade noch gehört. Die Unke zieht sich schnell zurück.

WALDFRAU Wasser? Oh, Entschuldigung, natürlich sind die Herren durstig. *Sie legt das Holz ab.* Schmeckt Ihnen das Brot nicht? Ich hole schnell Wasser. Ist's Wasser klar, schmeckt's wunderbar, wie man so sagt. *Sie lacht.* Entschuldigung! *Sie geht wieder ab.*

PRINZ *hebt schnell das Tuch hoch*

UNKE Wasser! Vertrockne! Böse Frau! Sterbe! Wasser!

SCHNURZ Schnurz! Die Frau läßt sie vertrocknen. Das ist ungesund. Und warum? Weil Unken Wasser brauchen. Viel Wasser.

WALDFRAU *tritt wieder auf, mit einer Schale voll Wasser. Die Unke hat sich schnell wieder versteckt.*

Viel Wasser? Bitte! Klares Wasser.

Sie reicht dem Prinzen die Wasserschüssel. Während sie sich umwendet, um das Holz für das Feuer aufzuschichten, schüttet der Prinz schnell das Wasser über seine linke Schulter hinter sich, über die Unke. Dann geht er zur Waldfrau, reicht ihr die Schüssel.

SCHNURZ He, ich bin auch durstig!

WALDFRAU Entschuldigung, tut mir leid. Ich hole gleich mehr.

Sie geht wieder mit der leeren Schüssel hinaus.

UNKE Gerettet! Danke! Fort! Nicht essen!

SCHNURZ *empört* Nicht essen?

UNKE Gift! Gefahr! Schlafen! Immer!

SCHNURZ *zum Prinzen* Hast du gehört? Wenn wir hier essen, werden wir für immer schlafen! Nicht sehr gesund. Schnell weg hier!

PRINZ *nickt heftig*

Alle drei gehen schnell und sind gleich darauf im Wald untergetaucht, rennen weg.

WALDFRAU *kommt zurück mit Wasser* Wasser für den durstigen Herrn, bitte, klares Wasser . . .

Sie stockt, schaut sich in der Höhle um. Stille. Sie hebt das Tuch, erkennt, daß die zwei mit der Unke geflohen sind. Sie richtet sich auf, wirkt größer, auch ihre Stimme hat sich nun verändert.

Dreimal verfluchte Unke! Sie hat mich verraten. Entflohen, alle drei entflohen! Ihr sollt meine Rache spüren!

Sie läßt den braunen Umhang fallen, entpuppt sich als die Schwarze Königin.

SCHWARZE KÖNIGIN *mit tiefer, mächtiger Stimme*

Schatten, schwebt weit durch den Wald!
Schatten, formt euch zur Gestalt!
Niemand schweigt und niemand spricht,
so verschwindet jetzt das Licht.
Niemand bleibt und niemand geht,
und die schwarze Macht entsteht.
Hagel, Sturmwind und Gewitter,
komm zu mir, du schwarzer Ritter!

Die Höhle hat sich dabei noch mehr verdunkelt. Ein Schatten, der größer und größer wird, ist über sie gekommen. Bei den Worten »schwarzer Ritter« erscheint der Schwarze Prinz aus dem Höhleneingang. Donner Er steht schwarzgekleidet im Dunkel, sein bleiches Gesicht leuchtet fahl.

SCHWARZE KÖNIGIN Hinterher! Die drei sollen nie bis zum Fluß kommen Geh, Schwarzer Prinz, zeig deine Macht!

Einen Augenblick stehen sich die beiden gegenüber, fixieren sich. Dann, mit parallelen Bewegungen, setzen sich beide in Bewegung. Der Prinz eilt nach vorne links, den Flüchtenden nach, die Schwarze Königin nach hinten, wo sie von der Höhle geschluckt wird. Es entsteht so eine Diagonalbewegung. Dabei wird das Licht schnell weggezogen.

5. Szene – Wald und Sturm

Die drei Flüchtenden kommen von links auf die Vorderbühne.

SCHNURZ Schnurz! Der sind wir gerade noch entwischt! Dabei hat sie ganz freundlich ausgesehen, die Frau. Schade um das Essen. *Er bleibt stehen, denkt über das versäumte Essen nach.*

UNKE Böse Frau!

SCHNURZ Schon gut, ich habe es ja verstanden. *Er bleibt wieder stehen.* Aber mein Magen knurrt trotzdem. Und warum? Weil ich Hunger habe. *Zum Prinzen* Hast du auch Hunger?

PRINZ *versucht den Schnurz zum Weitergehen zu bewegen*
SCHNURZ Schon gut, du hast ja recht. Also los! *Zur Unke* Wir gehen zum Fluß. Kommst du mit?
UNKE Wasser! Immer!
Man hört einen Donner. Im Hintergrund erscheint, noch fast ganz im Dunkel, der Schwarze Prinz.
SCHNURZ Schnurz! Ist der Himmel schwarz geworden.
UNKE *warnend* Schwarzer Prinz!
SCHNURZ Was Schwarzer Prinz? Schwarzer Himmel!
UNKE *drängend* Schwarzer Prinz!
Ein zweiter Donner, schon näher. Der Prinz gerät in Panik, versucht dem Schnurz klarzumachen, daß sie sich verstecken müssen. Der Schnurz bleibt sorglos und versteht überhaupt nicht, was der Stumme Prinz von ihm will. Es wird immer dunkler. Der Schwarze Prinz ergreift das dunkle Tuch, das vorher die Höhle gebildet hatte und nun am Boden liegt.
SCHNURZ Was hast du nur? Hast du noch nie ein Gewitter gesehen? Das sind Wolken, schwarze Regenwolken.
UNKE Schwarzer Prinz! *Dritter Donner, laut* Gefahr!
SCHNURZ *lachend* Gefahr? Warum?
Gewitter, Sturmgeräusche, sich schnell steigernd. Das dunkle Tuch, das die Höhle gebildet hat, kommt in Bewegung, rollt wie eine riesige Welle über die Bühne, versucht, den Prinzen unter sich zu begraben. Nun erkennt auch der Schnurz die Gefahr.
Der Prinz kann der Tuchwelle einige Male ausweichen. Der Schnurz versucht, ihm zu Hilfe zu eilen, wird aber dabei selbst unter dem Tuch begraben. Der Prinz streckt noch die Hand aus, um ihn zu retten, aber der Schwarze Prinz schleppt den vom Tuch verschlungenen Schnurz hohnlachend ab. Bevor es ganz dunkel wird, sieht man noch, wie die Unke den Prinzen hinter eine Seitenkulisse zieht.
SCHNURZ *schon im Off* Schnurz! Schnurz!
UNKE Schnurz gefangen!
SCHNURZ *hinter der Bühne, brüllt wie ein wildes Tier*
UNKE Verzaubert!
Regen- und Sturmgeräusche entfernen sich schnell. – Dunkel.

6. Szene – Im Wald, am Ufer des Flusses

Es wird hell, der dritte Tag bricht an. Der Prinz ist in der Nacht ohnmächtig niedergesunken, ohne zu ahnen, daß der Fluß ganz in der Nähe ist. Flußmusik. Im Hintergrund der Bühne rollen blaue Tuchbänder über die Bühne und beginnen dann sanft gegeneinander zu schaukeln, wie Wellen. Die Unke kommt, nimmt den Fluß wahr. Dann geht sie zum schlafenden Prinzen, betrachtet ihn. Sie wendet sich ab, holt eine Schüssel aus ihrem Bauch, stellt sie auf den Boden. Sie merkt voll Freude, daß der Prinz wieder zu sich kommt, wendet sich ihm zu.

UNKE Morgen!
PRINZ *nickt*
UNKE Fluß!
PRINZ *wendet sich um, bemerkt erst jetzt den Fluß, springt voll Freude auf*
UNKE Hinüber!
PRINZ *schaut über den breiten Fluß und setzt sich mutlos auf den Boden*
UNKE *mitfühlend* Zu breit.
PRINZ *nickt traurig*
UNKE *kommt näher zu ihm, ganz nah, und versucht, ihn zu trösten, indem sie ihn streichelt. Er läßt es nicht zu, rückt von ihr ab. Die Unke kommt noch einmal ganz nahe zu ihm. Er bricht in Tränen aus, weint stumm.*
UNKE Nicht schlimm! Hinüber. Prinzessin!
PRINZ *hört auf zu weinen, macht eine fragende Gebärde*
UNKE *zeigt über den Fluß* Prinzessin! Schön! Sehr!
PRINZ *begreift, steht langsam auf, schaut träumerisch über den Fluß. Die Unke holt ihre Schüssel, geht zum Prinzen, berührt ihn scheu. Der erwacht aus seiner Versunkenheit*
UNKE *zeigt ihm die Schüssel* Geschenk!
PRINZ *verneigt sich dankend, will nach der Schüssel greifen. Die Unke zieht sie aber zurück und reicht sie ihm dann ganz bedeutungsvoll. Dabei sagt sie:*
UNKE Was du mir gegeben,
werde ich dir geben.
Wie du's mir gegeben,

werde ich dir's geben!

PRINZ *nimmt nun die Schüssel. Er ist sehr gerührt. Aus einem plötzlichen Impuls heraus umarmt er die Unke. Die befreit sich scheu aus der Umarmung und zeigt über den Fluß.*

UNKE Hinüber!

PRINZ *fragende Gebärde: aber wie?*

UNKE Fährmann!

Sie zeigt auf den Fluß. Gleichzeitig erscheint auf der anderen Seite das Boot mit dem Fährmann. Der Prinz steht am Ufer, sieht mit Freude, daß es einen Fährmann gibt. Während er den Fährmann beobachtet, geht die Unke hinter ihm ganz leise und schnell weg. Der Prinz wendet sich in seiner Freude wieder der Unke zu, da ist sie verschwunden. Der Prinz ist betroffen, schaut ihr traurig nach.

7. Szene – Der Fluß

Der Fährmann steht im Boot, die lange Fährstange in der Hand, kommt näher ans Ufer.

FÄHRMANN Laß sie doch gehen, laß sie doch gehen! Was verlierst du dabei? Sei ein Mann!

Der Prinz wendet ihm noch immer den Rücken zu, schaut traurig auf die Schüssel der Unke.

FÄHRMANN Eine Unke! Was ist schon eine Unke? Nasses, häßliches Ding. Soll ruhig im Wald bleiben, da gehört sie hin. Du willst also hinüber?

PRINZ *dreht sich zum Fährmann um, nickt*

FÄHRMANN Was zahlst du?

PRINZ *versteckt schnell die Schüssel in seiner Umhängetasche. Er zeigt seine leeren Hände.*

FÄHRMANN *lacht* Der feine, junge Herr. Was soll ich mit einer leeren Schüssel? Die kannst du behalten. Der reiche, junge Herr wird doch etwas Besseres besitzen?

PRINZ *schaut ihn fragend an*

FÄHRMANN *ganz direkt* Gold will ich, verstehst du, Gold.

PRINZ *überlegt kurz, nimmt seine goldene Kette ab, hält sie dem Fährmann hin, schaut ihn an, ob er damit einverstanden ist*

FÄHRMANN Darüber läßt sich reden. *Er nimmt die Kette, wiegt sie in der Hand, nickt, steckt sie in die Tasche.* Steig ein.

PRINZ *steigt ins Boot, setzt sich im hinteren Teil des Bootes nieder. Der Fährmann weist ihn grob zum anderen Platz im Vorderteil des Bootes.*

FÄHRMANN Dahin!

PRINZ *setzt sich dort, klammert sich am Bootsrand fest*

FÄHRMANN Der feine junge Herr scheint wohl noch nie Boot gefahren zu sein. *Belustigt* Halt dich nur gut fest, wir fahren los. Weg vom Wald. Du kannst ihm Lebewohl sagen. Zurück wirst du sowieso nicht kommen. Ist auch nicht schade, nur Moder, feuchte Luft und Schatten. *Er spuckt verächtlich aus.* Drüben sieht es anders aus. Auch nicht besser. Nur Steine, Sand und Sonne. Und heiß. So heiß, daß die Sterne vertrocknet vom Himmel rieseln. *Er spuckt noch einmal verächtlich aus.* Da willst du also hin. Du mußt es ja wissen.

PRINZ *schaut ihn erschrocken an*

FÄHRMANN *stößt das Boot mit der Stange vorwärts. Er mustert geringschätzig den Prinzen. Ironisch*
Der feine junge Herr ist genau richtig angezogen für so eine Gegend. *Höhnisch* Was werden deine schönen Stiefelchen sagen, wenn du bis zu den Knien im Sand versinkst?

PRINZ *betrachtet seine feinen, weißen Stiefel, schaut dem Fährmann trotzig ins Gesicht, zieht demonstrativ die Stiefel aus und wirft sie ins Wasser. Der Fluß trägt sie weg.*

FÄHRMANN *währenddessen* Es ist schon eine Strafe, immer über den Fluß fahren zu müssen. Hinüber und herüber, verfluchte Arbeit! Keinen Fuß darf ich an Land setzen. *Er spuckt aus.* Na ja, mein Land ist dieses Boot. *Er stößt das Boot wieder voran. Man nähert sich der anderen Seite. Plötzlich wird er ganz ernst.* Da hinüber möchte ich auf keinen Fall. Keiner weiß, was für ein verfluchtes Ding den Weg ins Wüste Land versperrt. Man will etwas von einer riesigen Spinne wissen, *Er spuckt angewidert aus.* Man sagt, sie soll so feine Netze spannen, daß man sie nicht einmal sieht. Man geht, und schon hängt man fest,

ohne es zu merken. Bah! *Er wird von einem Frösteln gepackt und spuckt noch einmal aus, wie um sich davon zu befreien. Das Boot ist nun am anderen Ufer.*

Steig aus! Los, ich will hier weg!

Fast stößt er den Prinzen aus dem Boot und entfernt sich hastig nach links, weg vom Ufer. Der Prinz steht einen Augenblick zögernd am Ufer, dann geht er mutig nach rechts, von der Bühne.

Vierter Akt

Das Wüste Land

1. Szene – Die Spinne

Mit dem Fährmann ist der Fluß verschwunden, die blauen Tücher wurden langsam weggezogen. Gleichzeitig sind die grünen Waldtücher von den Kulissen geglitten, darunter sind die Kulissen sandfarben. Die ganze Bühne ist jetzt sandfarben und in grelles Sonnenlicht getaucht.

Der Prinz tritt von links wieder auf. Er ist von der Sonne geblendet, hält die Hand schützend über die Augen. Die Hitze trifft ihn wie ein Schlag. Er entledigt sich des Mantels, steckt ihn in seine Umhängetasche. Dann geht er mutig einen Schritt in die Sandwüste hinein. Er ist barfuß, der heiße Wüstensand verbrennt ihm die Füße. Er zögert weiterzugehen, entschließt sich dann aber doch, beißt die Zähne zusammen, versucht den Schmerz zu ignorieren.

Man hört plötzlich einen ganz hohen Ton, schwebend, unheimlich. Wie hypnotisiert geht der Prinz in die Richtung, aus der der Ton kommt. Der Ton wird lauter, ein zweiter Ton kommt dazu, der Prinz geht mit automatischen Bewegungen den beiden Tönen nach, bis er sich in einem unsichtbaren Netz verfängt. Er versucht, sich aus dem Netz zu befreien, aber er wird immer stärker darin verstrickt. Unsichtbare Fäden halten sein Bein und seinen Arm fest. Der Ton wird noch lauter, inzwischen ist daraus eine endlose Melodie geworden. Acht riesige Spinnenbeine greifen von der Seite und von oben über die rückseitige Kulisse und nähern sich immer mehr dem im Netz gefangenen Prinzen. Mit der einen, noch freien Hand gelingt es ihm, seine Flöte herauszuziehen, er führt sie zum Mund, spielt die gleiche Melodie, die er von der Spinne hört. Die Spinnenbeine erstarren, die Spinne verharrt lauschend. Die Spinne ändert ihre Melodie, der Prinz antwortet. Es entwickelt sich ein Dialog zwischen Flöte und Spinne. Die Flöte übernimmt die Führung. Jetzt erzeugt die Spinne als Antwort die Töne, die sie von der Flöte hört. Der Prinz spielt eine ruhige, besänftigende Tonfolge. Die Spinne ist besänftigt, zieht sich zurück. Der Prinz spielt noch einmal die Tonfolge, die Spinne antwortet leise,

96

schläfrig, schon ganz sanft. Der Prinz befreit sich endgültig aus dem Netz, schaut sich um. Von der Spinne ist nichts mehr zu sehen. Entschlossen geht er nach hinten rechts, von der Bühne. Es wird dunkel.

2. Szene – Am Rand der Wüste

Der Prinz kommt von links, geht durch die Wüste. Plötzlich hört er die Stimme der Schildkröte.

SCHILDKRÖTE Ist da jemand?

Der Prinz schaut sich suchend um. Die Schildkröte ist nicht zu sehen. Er versucht, sich bemerkbar zu machen, nimmt seine Flöte und spielt einige Töne, wie ein »Ich bin es!«.

SCHILDKRÖTE *schiebt sich von der Seite auf die Bühne* Ach, da bist du ja endlich!

PRINZ *begrüßt sie stürmisch*

SCHILDKRÖTE Du hast lange gebraucht. Ich warte schon eine ganze Weile. Na ja, jeder, wie er kann. Wo ist denn Schnurz? Dumme Frage! Als ob ich nicht wüßte, daß er nur im Wald leben will, »sehr gesund«.

PRINZ *versucht ihr aufgeregt klarzumachen, daß der Schnurz vom Schwarzen Prinzen entführt wurde*

SCHILDKRÖTE Schon gut, schon gut. Streng dich nicht so an, ich versteh dich sowieso nicht.

PRINZ *hört enttäuscht auf, sich ihr verständlich machen zu wollen*

SCHILDKRÖTE Stumm bist du also immer noch. Na ja, ist auch nicht leicht, seine Sprache zu finden. Aber wenn du schon bis hierher gekommen bist, wirst du auch weiterkommen. – Hast du schon von der Prinzessin gehört?

PRINZ *nickt freudig-aufgeregt*

SCHILDKRÖTE Das weißt du also auch schon. – Du willst also zu ihr? Auch gut. Da mußt du wohl oder übel durch das Wüste Land. Bis zu den Bergen. Dort wird man weitersehen. Willst du mit mir kommen?

PRINZ *nickt zustimmend. Er geht auch gleich los, nach links. Aber die Schildkröte dreht sich hinter ihm, um nach rechts zu gehen. Sie ruft ihn.*

SCHILDKRÖTE Du – du!

PRINZ *kommt zurück*

SCHILDKRÖTE Wie heißt du eigentlich? Dumme Frage! Es ist schon ein Jammer, daß du nicht einmal deinen Namen sagen kannst. Kennst du ihn überhaupt?

PRINZ *schüttelt traurig den Kopf*

SCHILDKRÖTE Nimm es nicht so schwer! Irgendwann wird dir jemand deinen Namen verraten. Alles zu seiner Zeit.

PRINZ *geht voraus, kehrt zurück*

SCHILDKRÖTE Geh ruhig voraus, ich bin dir ja doch wieder zu langsam. Wir werden uns sowieso wiedertreffen.

Der Prinz geht schnell weg, in freudiger Aufregung. Die Schildkröte kriecht gemächlich hinter ihm her, von der Bühne. Dabei:

SCHILDKRÖTE So was, weiß nicht einmal seinen Namen.

Dunkel

3. Szene – In der Wüste

Der Prinz kommt von links auf die Bühne, geht schleppenden Schrittes, fast kriechend durch die Wüste. Er hat sich verirrt, stockt, blickt ratlos um sich, geht ein paar Schritte zurück, hält wieder inne. Er ist ratlos und völlig erschöpft, sinkt zu Boden. Mit letzter Kraft holt er die Schüssel aus der Umhängetasche, versucht zu trinken. Sie ist leer. Enttäuscht stellt er sie in den Sand, die Öffnung nach unten. Er gibt sich nun ganz seiner Verzweiflung hin, rollt sich im Sand zusammen wie ein Embryo.

Die Bühne wird dunkler. Hinter ihm taucht ein Schatten auf, nimmt immer klarere Konturen an, wird zum Schwarzen Prinzen. Der Schwarze Prinz spürt die Schwäche und Verzweiflung des Stummen Prinzen, nähert sich ihm langsam und unbemerkt, öffnet mit einer weiten Bewegung den schwarzen Umhang, wie um ihn über den zusammengekauerten Prinzen zu breiten. Der Prinz im Vordergrund hat inzwischen zu seiner Flöte gegriffen. Er ahnt nichts von der Gefahr in seinem Rücken. Er setzt die Flöte an die Lippen und

spielt die Melodie der Guten Mutter. Von rechts kommt die Gute Mutter, weiß gekleidet, und mit ihr das Licht. Der Schwarze Prinz muß sich vor dem Licht zurückziehen, geht von der Bühne.
Der Stumme Prinz spürt die Anwesenheit der Mutter, die – fern, wie eine Erscheinung – im Hintergrund der Bühne steht. Er dreht sich um, springt auf.

WEISSE KÖNIGIN Du gehst nicht weiter.
PRINZ *zeigt als Antwort die leere Schüssel der Unke*
WEISSE KÖNIGIN Du bist durstig.
Hast du vergessen, was die Unke gesagt hat:
Was du mir gegeben,
werde ich dir geben.
Wie du's mir gegeben,
werde ich dir's geben!
PRINZ *schaut sie an, ohne gleich zu begreifen. Dann erinnert er sich, wie er der Unke das Wasser gegeben hat. Er kippt die Schüssel über die linke Schulter. Die Schüssel füllt sich mit Wasser. Er trinkt begierig, schüttet sich das Wasser überschwenglich über den Kopf. Dann macht er der Erscheinung begreiflich, daß er nicht weiß, in welche Richtung er gehen soll.*
WEISSE KÖNIGIN Du kannst deinen Weg nicht finden?
PRINZ *nickt*
WEISSE KÖNIGIN Der Tag bricht an. So, wie er die Nacht hinter sich läßt, mußt du deinen Schatten hinter dir lassen. Du mußt der Sonne entgegengehen.
Die Erscheinung der Mutter verschwindet. Der fünfte Tag beginnt. Mit neuem Mut macht sich der Prinz auf den Weg. Man sieht seinen Schatten klar umrissen auf dem Bühnenboden. Der Prinz geht so, daß sein Schatten genau nach hinten fällt. Er geht ab, der aufgehenden Sonne entgegen. Der Vorhang schließt sich.

Pause

4. Szene – In der Wüste

Der Vorhang öffnet sich wieder. Sehr helles Licht von rechts. Starker Wind, Windgeräusche. Dünenförmige Hügel auf der Bühne (sandfarbenes Tuch). Das Tuch bewegt sich sanft, wellenförmig, wie Sand, der von Dünen rieselt. Hinten rechts ein deutlich höherer Hügel.
Der Prinz kommt von links, geht gegen die Sonne. Er kämpft mühsam gegen den starken Wind an. Wenn er immer so geht, daß sein Schatten genau hinter ihm ist, wird er unweigerlich auf den hohen Sandhügel treffen. Das Tuch gleitet vom Hügel, das dreiköpfige Wesen wird sichtbar.

ADLERKOPF Halt! Hier kommst du nicht durch!
Der Prinz weicht erschrocken zurück. Der Wind hat schlagartig aufgehört. Der Prinz starrt auf das Wesen. Es hat einen Körper, aber drei Köpfe. Einen Adlerkopf in der Mitte, rechts einen Löwenkopf und links, vom Zuschauer aus gesehen, einen Kamelkopf. Es steht da, mächtig und majestätisch wie ein Monument.
Es wird von drei Schauspielern dargestellt, die Masken tragen, es wird aber nur von **einem** *gesprochen, und zwar vom Schauspieler, der die Adlermaske trägt. Trotzdem hat jeder Kopf eine eigene Sprache und Sprechweise. Der Adlerkopf spricht klar und bestimmt. Der Löwe brüllt voller Zorn, machtvoll. Das Kamel spricht hochmütig-näselnd und verachtend. Die anderen Schauspieler vermitteln durch entsprechende (Kopf-)Bewegungen den Eindruck, sie würden sprechen.*
PRINZ *wagt es nach einer Weile, einen Schritt näherzutreten*
LÖWENKOPF *brüllt laut* Zurück!
PRINZ *weicht wieder erschrocken zurück, faßt aber Mut und geht doch einen Schritt näher*
KAMELKOPF *hochmütig, verachtend* Weg von mir!
PRINZ *bleibt stehen, weicht nicht zurück*
ADLERKOPF Du bist mutig, junger Prinz!
LÖWENKOPF Fürchte meine Kraft!
KAMELKOPF In die Knie vor mir, in die Knie!
PRINZ *bleibt aufrecht stehen. Kleine Pause. Die drei Köpfe mustern ihn.*

ADLERKOPF Nur wenigen ist es gelungen, bis zu mir zu kommen. Keiner ist weitergegangen.
LÖWENKOPF Dir wird es auch nicht gelingen!
KAMELKOPF Niemals.
PRINZ *steht immer noch an der gleichen Stelle. Er dreht sich um, schaut auf seinen Schatten. Dann wendet er sich wieder dem Wesen zu, bleibt hocherhobenen Hauptes stehen.*
ADLERKOPF Da du es wagst, vor mir aufrecht zu stehen, wirst du auch die drei Rätsel lösen müssen, die ich dir stelle.
LÖWENKOPF Nur dann wirst du weiterkommen!
KAMELKOPF Was dir nie gelingen wird.
ADLERKOPF Wirst du es wagen?
PRINZ *nickt überzeugt*
ADLERKOPF Bist du bereit?
LÖWENKOPF Bist du bereit?
KAMELKOPF Bist du bereit?
PRINZ *nickt*
ADLERKOPF *hochmütig*

Ich bin eine Bürde,
doch vor meiner Würde
wird mancher sich bücken.

Und auf deinem Rücken
wirst gern du mich tragen
ganz ohne zu klagen.

Ich gebe dir Schutz
vor Pöbel und Schmutz.
Was ist das?

PRINZ *überlegt*
KAMELKOPF Nun?
LÖWENKOPF Nun?
ADLERKOPF Nun?
PRINZ *denkt nach. Dann versteht er, nimmt den Mantel aus der Umhängetasche, zeigt ihn, als Antwort, dem Wesen.*

ADLERKOPF Richtig geraten. Der Mantel war es.
KAMELKOPF Man reiche ihn mir!
PRINZ *nähert sich zögernd dem Wesen, hängt dem Teil des Wesens, der den Kamelkopf trägt, den Mantel über die Schulter. Der Kamelkopf verschwindet unter dem Tuch, welches das dreiköpfige Wesen umhüllt. Aus dem dreiköpfigen Wesen ist nun ein zweiköpfiges geworden. Während der Kamelkopf ganz langsam und ohne heftige Bewegung verschwindet, stellt das zweiköpfige Wesen schon das nächste Rätsel.*
ADLERKOPF Das erste Rätsel hast du gelöst. Nun stelle ich dir das zweite. Bist du bereit?
LÖWENKOPF *brüllt* Bist du bereit?
PRINZ *nickt*
LÖWENKOPF Nichts und niemand kann dir zeigen,
wo sich wohl sein **Anfang** fände.
Wenn du fragst nach seinem **Ende**,
ist die Antwort auch nur Schweigen.

Auf dem Kreis, der niemals endet,
thront ein Stein von größter Pracht.
Er ist Zeichen seiner Macht.
Viele sind davon geblendet!
Was ist das?

PRINZ *überlegt*
LÖWENKOPF Nun?
ADLERKOPF Nun?
PRINZ *denkt lange nach. Dann zieht er den Ring mit dem prächtigen Stein vom Finger und zeigt ihn dem Wesen*
ADLERKOPF Richtig geraten. Der Ring war es.
LÖWENKOPF Her damit!
PRINZ *reicht dem Wesen den Ring. Der Löwenkopf verschwindet wie vorher der Kamelkopf.*
Das Licht wird noch mehr zurückgenommen. Schon fast Nachtstimmung.
ADLERKOPF Das zweite Rätsel hast du auch gelöst. Noch eines stelle ich dir. Löst du es, wird der Weg für dich frei sein. Löst du es nicht, mußt du für immer hier bleiben, um mir zu dienen. Willst du es wagen?

PRINZ *nickt*

ADLERKOPF Alleine ist es stumm und kann nicht leben.
Die Wand aus Holz umschließt den leeren Bauch.
Doch kannst du ihm ganz leicht das Leben geben:
Ein Luftstrom schon genügt, ein zarter Hauch!
Bläst ihm dein Atem so das Leben ein,
dann kann es singen, klagen und auch schrein.
Was ist das?

PRINZ *überlegt*

ADLERKOPF Nun?

PRINZ *denkt nach. Dann holt er die Flöte heraus, bläst hinein, zeigt sie darauf dem Wesen als Lösung.*

ADLERKOPF Richtig geraten. Die Flöte war es. Nun mußt du sie mir geben. Auch sie gehört jetzt mir.

PRINZ *weicht einen Schritt zurück und versteckt angstvoll die Flöte hinter seinem Rücken*

ADLERKOPF Es ist die letzte Bedingung. Du mußt mir die Flöte geben!

PRINZ *verneint entschieden*

ADLERKOPF Nur wenn du mir die Flöte gibst, kann ich dir den Weg freigeben. Entscheide dich!

PRINZ *verneint heftig, still weinend. Noch verneinend holt er die Flöte hinter seinem Rücken hervor, schaut sie lange an. Dann reicht er sie dem Wesen, ohne es anzusehen, steht da, schluchzend, wie vernichtet.*

ADLER Dein Weg ist frei!
Das Tuch, das das dreiköpfige Wesen umhüllte, ist zu Boden geglitten, wird nach hinten weggezogen. Der Adler hat nun eine ganz andere Stimme, wärmer, gütiger, beruhigend. Der Prinz hebt den Kopf. Vor ihm steht der Adler mit mächtigen, weit geöffneten Flügeln. Wie ein Engel mit Adlerkopf.
Es wird hell, der sechste Tag beginnt

ADLER Der Tag bricht an. Komm mit mir! Ich trage dich über die Berge. Ins Niemand-Land. Ins Reich der Schatten.
Er holt eine Feder hervor, reicht sie dem Prinzen.
Nimm diese Feder! Sie ist mein Geschenk. Du wirst sie noch brauchen können.

PRINZ *nimmt die Feder feierlich entgegen*

ADLER Komm! Halte dich fest an mir! Wir fliegen!
Der Prinz klammert sich am Adler fest. Der Flug beginnt.

5. Szene – Flug und Sturm

Windgeräusche. Der Adler fliegt mit dem Prinzen, der Prinz schaut staunend nach unten. Die Windgeräusche werden heftiger, der Adler fliegt mühsamer, mit heftigeren Flügelschlägen

ADLER Halte dich fest! Es wird schwierig werden. Halte dich gut fest!
Sturmgeräusche. Das Mittelteil der hinteren Wand dreht sich, ist nun schwarz. Vor dem Schwarz steht der Schwarze Prinz, noch fast unsichtbar. Er hält das riesige, dunkle Tuch, das erst die Höhle gebildet hatte und mit dem der Schnurz gefangen wurde.
Die Sturmgeräusche steigern sich. Krachende Donner. Vor jedem Donner wird eines der sandfarbenen Tücher ruckartig – von draußen – von der Kulisse gerissen, so daß die seitwärts wegzuckenden gelben Tücher wie Blitze wirken. Unter den hellen Tüchern sind die Kulissen schwarz, so daß bald die ganze Bühne in völliges Schwarz getaucht ist.

ADLER *schreit* Der Schwarze Prinz! Wir müssen höher fliegen! Halte dich fest!
Der Schwarze Prinz schwingt das Tuch, nähert sich.

ADLER Ich kann nicht höher. Er ist zu stark. Ich kann ihm nicht widerstehen. Du mußt hinabspringen. Wir haben die Berge hinter uns!

PRINZ *klammert sich ängstlich am Adler fest, schaut hinunter in die Tiefe*

ADLER Er überwältigt mich! Er nimmt mich mit! Spring! Halte dich an meiner Feder fest. Der Feder, die ich dir gab. So kann dir nichts geschehen!
Der Prinz springt ab, überschlägt sich, so daß er in der Nullgasse rechts verschwindet.

Der Schwarze Prinz macht Jagd auf den Adler. Vergeblich sucht er zu entkommen, er wird vom dunklen Tuch verschlungen. Triumphierend lachend nimmt ihn der Schwarze Prinz mit sich. – Dunkel.

Fünfter Akt

Im Niemand-Land

1. Szene – Schwarze, leere Gegend

Die Bühne wird wieder hell. Ein grauer Morgen. Diffuses Licht, kein eindeutiger Schatten ist zu erkennen. Mit dem Aufziehen des Lichtes stürzt der Prinz von rechts, sich überschlagend, auf die Bühne, vollendet seinen Sprung vom fliegenden Adler. Er bleibt einen Augenblick wie tot liegen, in der krampfhaft geschlossenen Faust noch die Feder, das Geschenk des Adlers. Er fällt neben einen dunkelgrauen (Tuch-)Hügel. Aus dem Hügel hört man eine Stimme

SCHILDKRÖTE Ist da jemand?

PRINZ *kommt dadurch zu sich, richtet sich halb auf*

SCHILDKRÖTE *schiebt ihren Panzer unter dem Tuch hervor* Ist da jemand?

PRINZ *kriecht zu ihr hin, begrüßt sie freudig*

SCHILDKRÖTE Du bist also doch bis hierher gekommen! Sogar ich habe daran gezweifelt. Jetzt hast du niemanden mehr, der für dich antworten kann. Du bist im Niemand-Land, im Reich der Schatten. Nichts ist hier wirklich. Hier herrscht der Schwarze Prinz.

PRINZ *springt erschrocken auf, blickt sich um*

SCHILDKRÖTE Auch dieses Land mußt du durchqueren, bis zum schwarzen Schloß. Dort sind drei Türen. Hinter der letzten wartet die Prinzessin auf dich. Willst du mit mir gehen?

PRINZ *nickt*

Der Prinz setzt sich auf den Rücken der Schildkröte, läßt sich von ihr tragen.

SCHILDKRÖTE Gut so! Zweimal bist du schneller gegangen als ich und bist doch nach mir angekommen. Jetzt weißt du, daß alles seine Zeit braucht. – Drei Tage warst du im Wald. Dort hast du ein Geschenk bekommen.

Der Prinz nickt, holt die Schüssel aus der Umhängetasche, zeigt sie der Schildkröte.

SCHILDKRÖTE Erinnere dich daran, wenn du vor der ersten Tür stehst! – Drei Tage warst du in der Wüste. Auch dort hast du ein Geschenk bekommen.

Der Prinz nickt und zeigt die Feder vor.

Erinnere dich daran, wenn du vor der zweiten Tür stehst! Ich will dir auch etwas schenken. *Sie bleibt stehen, verschwindet in ihrem Panzer, kramt darin herum. Der Prinz ist abgestiegen und wartet neugierig-aufgeregt. Sie reicht ihm einen kleinen Spiegel.*

Nimm diesen Spiegel. Er wird dir nützlich sein vor der dritten Tür.

PRINZ *schaut in den Spiegel*

SCHILDKRÖTE Siehst du jemand?

PRINZ *nickt und zeigt auf sich*

SCHILDKRÖTE Gut so! Im Niemand-Land mußt du jemand sein. – So, wir sind da. Am Schloß des Schwarzen Prinzen!

PRINZ *weicht erschrocken einen Schritt zurück, schaut sich suchend um, schaut sie dann fragend an*

SCHILDKRÖTE Du bist im Reich der Schatten, vergiß das nicht! Nichts ist hier wirklich, auch nicht das Schloß. Und doch ist alles da. Weiter darf ich dich nicht begleiten. – Viel Glück! Wir werden uns sowieso wiedersehen.

Sie verschwindet nach rechts, in der Nullgasse, der Prinz schaut ihr nach.

2. Szene – Die erste Tür

Kaum ist die Schildkröte verschwunden, da stürzt aus der Nullgasse links unter gräßlichem Knurren ein wildes, furchterregendes Tier. Der Prinz fährt erschrocken herum, bringt sich mit einem Satz aus der Reichweite des Tieres. Das Tier kommt nur bis zur Mitte der Bühne, dort wird es scharf zurückgerissen. Es ist an das dunkle Tuch gebunden, das die Höhle gebildet hatte. – Der Prinz geht vorsichtig ein paar Schritte auf das wilde Tier zu. Es knurrt ihn aggressiv an, zieht sich jedoch etwas zurück. Der Prinz wagt sich noch näher heran. Mit einem wütenden Fauchen springt ihn das Tier an,

zerfetzt ihm das Hemd, reißt ihm den Hemdsärmel herunter. Er kann sich gerade noch auf die rechte Bühnenseite zurückziehen, aus der Reichweite des dunklen Tuches, welches das Tier an die linke Seite bindet. Dort steht er nun und überlegt.

Er nimmt die Schüssel aus seiner Tasche, kippt sie hinter seine linke Schulter, damit sie sich mit Wasser füllt. Dann schiebt er sie ganz vorsichtig dem wilden Tier hin, immer bemüht, nicht in seine Reichweite zu kommen. Das Tier stürzt sich gierig auf die Schüssel, nimmt sie in seine Tatzen, hebt sie an den Mund, säuft.

Dunkel. Im Dunkeln hört man das laute Knarren einer schweren Tür, die sich öffnet. Gleich darauf wieder hell. Die erste Seitenkulisse links und rechts hat sich gedreht und ist nun blendend weiß. Die erste Gasse ist voll beleuchtet, mit einer deutlichen Lichtgrenze nach hinten. Das wilde Tier hat sich in den Schnurz verwandelt. (Er hat im Dunkeln die Maske abgelegt und unter dem Tuch verborgen.) Der Schnurz hält die Schüssel in der gleichen Stellung wie vorher das wilde Tier und trinkt Wasser. – In Höhe der zweiten Gasse überspannt nun eine dunkelgraue Tuchmauer, fast mannshoch, die Bühne von Seite zu Seite.

SCHNURZ *trinkt gierig, dann* Das tut gut! Schnurz, war ich durstig! Trockene Gegend hier! Sehr ungesund!

PRINZ *ist überglücklich, umarmt stürmisch den Schnurz*

SCHNURZ Schon gut, schon gut! Ich bin ja auch froh, daß ich kein wildes Tier mehr sein muß. Ständig knurren! Man wird ganz heiser davon! Mach mich mal los!

PRINZ *lacht stumm, befreit den Schnurz vom dunklen Tuch*

SCHNURZ *genießt seine Bewegungsfreiheit, rennt und wälzt sich über die Bühne*

Schnurz noch mal! Voller Flöhe war es auch noch, das blöde Vieh! *Er kratzt sich ausführlich.* Wie geht es dir denn? Wie war denn die Reise?

PRINZ *hilflose Geste*

SCHNURZ Richtig, du warst ja unterwegs, um deine Sprache zu finden. Und warum? Weil du stumm bist. Stumm bist du immer noch, also wirst du wohl weitersuchen. Ist es so?

102

PRINZ *nickt*

SCHNURZ Na gut, ich begleite dich noch ein Stück. Gehen wir!

Der Prinz nimmt seine Tasche vom Boden auf, sie drehen sich um zur Hinterbühne und erstarren vor Schreck.

3. Szene – Die zweite Tür

In dem Augenblick, in dem sie sich umwenden, taucht über dem grauen Tuch, in der Bühnenmitte, der Kopf des Adlers auf. Der Adler wirkt mächtig, da er hinter dem Tuch auf einem Sockel steht. Seine Augen sind mit einem schwarzen, schmalen Tuch verbunden. Gleichzeitig, während er hinter dem Tuch auftaucht, ruft er

ADLER Keinen Schritt weiter!

Der Adler hat eine eiserne, kalte Stimme, ganz fremd.

SCHNURZ *nachdem er sich von seinem ersten Schreck erholt hat, zum Prinzen* Wer ist denn das? Kennst du den?

PRINZ *nickt, geht freudig auf den Adler zu, will ihn begrüßen*

ADLER *hebt seinen rechten Arm. Ein riesiges Schwert wird sichtbar.* Keinen Schritt weiter!

PRINZ *bleibt verwirrt stehen*

ADLER *senkt den Arm. Das Schwert steht nun senkrecht vor der grauen Wand. Der Adler hält es mit beiden Händen vor sich.* Durch diese Tür wirst du nur kommen, wenn du mich tötest.

PRINZ *schaut den Adler ungläubig-fragend an*

SCHNURZ Der scheint nicht gerade freundlich zu sein. Kennst du den wirklich?

PRINZ *nickt, ohne den Blick vom Adler zu lassen*

SCHNURZ Ist das ein Freund von dir?

PRINZ *nickt langsam und sehr traurig*

ADLER Nimm dieses Schwert und töte mich!

PRINZ *schaut auf das Schwert, dann hebt er wieder den Blick zum Adler, mit fragendem Gesichtsausdruck*

ADLER *nachdrücklich* Nimm dieses Schwert und tote mich!

PRINZ *schüttelt entschieden den Kopf*

ADLER Tu, was ich dir sage! Nur so wirst du durch diese Tür kommen.

SCHNURZ Töte ihn! Wenn er es doch will! Töte ihn!

PRINZ *schüttelt heftig den Kopf. Er holt die Feder heraus, zeigt sie dem Adler*

ADLER Wenn du mich nicht tötest, bleibt diese Tür versperrt. Du wirst den ganzen Weg zurückgehen müssen.

SCHNURZ Töte ihn! Los, töte ihn doch!

PRINZ *vernimmt, unhörbar, gequält*

ADLER Willst du lieber auf dein Ziel verzichten und für immer stumm bleiben?

PRINZ *nickt langsam, aber bestimmt. Mit einer traurigen, feierlichen Geste gibt er dem Adler sein Geschenk zurück, steckt ihm die Feder in die Hand, neben den Griff des Schwertes, und wendet sich zum Gehen, um den Rückweg anzutreten, die Augen voller Tränen.*

Dunkel. Im Dunkeln hört man das Knarren der zweiten Tür, die sich für ihn öffnet.

Das Licht geht wieder an. Die zweiten Seitenkulissen haben sich gedreht, sind nun ebenfalls weiß. Auch die zweite Gasse ist nun hell beleuchtet. Das graue Tuch ist zu Boden gesunken, verdeckt den Sockel, auf dem der Adler vorher stand. Der Adler steht vor dem Sockel, ohne schwarze Augenbinde, mit weit ausgebreiteten Flügeln. Schwert und Feder hält er in den Händen. Der Prinz eilt auf ihn zu, sie umarmen sich.

ADLER *mit seiner früheren, warmen Stimme* Du hast die Prüfung bestanden. Die zweite Tür hat sich für dich geöffnet. *Er reicht ihm die Feder.* Behalte diese Feder. Du hast dich für sie entschieden. Das Schwert nehme ich mit mir. – Ich muß mich nun von dir verabschieden. Ich kehre dahin zurück, wo ich hingehöre.

SCHNURZ *mischt sich einfach ins Gespräch* Bei dieser Gelegenheit möchte ich mich auch recht gerne verabschiedet haben! Und warum? Weil ich zurück will in meinen Wald. Viel zu grau hier. Ich brauche wieder mal was Grünes! *Macht eine ironische Verbeugung vor dem Adler* Übrigens, Schnurz, hat mich gefreut! *Er geht nach links ab, der Prinz begleitet ihn noch ein paar Schritte.*

SCHNURZ Mach dir keine Mühe, ich finde den Weg schon. Du hast anderes zu tun. – Ach, deine Schüssel! Ich hätte sie fast

mitgenommen. *Er gibt ihm die Schüssel zurück.* Bleib gesund!
Während er abgeht, hört man ihn noch hinter den Kulissen seinen typischen Monolog halten. Es ist immer das gleiche. Die Leute kommen in den Wald. Wollen sie dann im Wald bleiben? Schnurz! Keine Spur, sie wollen durch. Und warum? Weil sie immer . . . *Sein Monolog wurde immer leiser, immer ferner, ist schließlich ganz verebbt. Währenddessen auf der Bühne:*

PRINZ *schaut dem Schnurz nach, ein bißchen traurig. Der Adler beobachtet ihn dabei, holt dann die Flöte aus dem Mantel und legt sie auf den Sockel.*

ADLER Jetzt bleibt dir noch die dritte Tür. Durch sie kannst du nur alleine gehen.
Er geht nach rechts ab, der Prinz begleitet ihn noch ein paar Schritte. Viel Mut!
Der Adler ist nun auch verschwunden. Der Prinz steht am vorderen, rechten Bühnenrand, schaut ihm nach. Dann betrachtet er die Schüssel und die Feder in seinen Händen, kauert sich nieder, um sie in seiner Umhängetasche zu verstauen.

4. Szene – Die dritte Tür

Inzwischen hat sich das Licht langsam geändert, die ganze Bühne ist dunkler geworden. Der Prinz kauert immer noch am Boden, er schaut hoch und bemerkt erst jetzt, daß ihm der Adler die Flöte zurückgelassen hat. Sie liegt auf dem Sockel, auf dem grauen Tuch, ein Lichtstrahl von vorne rechts fällt auf den Sockel und beleuchtet die Flöte.
Der Prinz erhebt sich, um die Flöte zu holen. Als er aufsteht, tritt er in den Lichtstrahl, sein Schatten fällt **vor** *ihm auf die Flöte. Der Prinz erschrickt, hält in der Bewegung inne. – Als er den Blick von der Flöte (und damit von seinem Schatten vor ihm) hebt, ist ihm gegenüber, in der Diagonalen, der Schwarze Prinz aus dem Schwarz erschienen.*
Die beiden stehen sich gegenüber, schauen sich bewegungslos in die Augen. Der Schwarze Prinz steht ruhig da, selbstbewußt. Der Prinz schaut noch einmal auf seinen Schatten, hebt den Blick wieder zum Schwarzen Prinzen.

SCHWARZER PRINZ *ruhige, selbstsicherer Stimme, die Stimme eines Siegers* Ja, dein Schatten ist jetzt vor dir!
Lange Pause. Die beiden schauen sich immer noch an. Der Prinz scheint alle seine Kräfte zu sammeln für den entscheidenden Kampf. Sein Gegner lächelt nur, ohne jegliche Bewegung.

SCHWARZER PRINZ Jetzt bist du in meiner Macht. Nichts kann dich mehr retten. Sogar deine Flöte liegt unter deinem Schatten. – Nimm sie dir nur, versuch es!

PRINZ *macht einen Schritt auf die Flöte zu.*
Mit einer jähen Bewegung nimmt sein Gegner den riesigen schwarzen Mantel von seinen Schultern und schwenkt ihn einmal über den Kopf des Prinzen hinweg. Der Prinz erstarrt in der Schreitbewegung, steht starr, kann seine Beine nicht mehr bewegen.

SCHWARZER PRINZ *lacht leise, tief* Fühlst du nun die Macht der Schatten? Schon sind deine Beine kalt geworden wie Stein. Nie wirst du durch diese Tür gehen! Auf der anderen Seite wird deine Prinzessin vergeblich auf dich warten. Nur sie kennt deinen Namen. Hätte sie ihn dir genannt, hättest du sprechen können!

PRINZ *ist ganz in sich zusammengesunken, als ob jedes Wort ihn wie ein Schlag getroffen hätte. Er wendet sich ab, soweit er es kann.*

SCHWARZER PRINZ Schau dich an: Schon kannst du dich nicht mehr von der Stelle rühren. – Nur noch einmal werde ich meinen Mantel über dich werfen, dann wirst du ganz zu meinem Reich gehören. Du wirst ein Schatten sein, ein Niemand!
Unter großer Anstrengung holt der Prinz den Spiegel der Schildkröte heraus. Er hält ihn in der Hand, ohne die Kraft und den Mut zu finden, in den Spiegel zu sehen. Sein Gegner beachtet ihn gar nicht, redet währenddessen weiter.

SCHWARZER PRINZ Wer bist du denn? *Höhnisch* »Der Stumme«! So hat man dich immer genannt, so wird man dich immer nennen. So, wie es gesagt wurde. Erinnerst du dich? Es ist schon lange her.
Er zitiert die ersten Zeilen des Fluchs der Schwarzen Königin. Seine Stimme wird abgelöst durch die Stimme der Schwarzen Königin aus dem Off, die den Spruch zu Ende spricht.

SCHWARZER PRINZ Mond und Sonne sind verschwunden.
Dunkle Mächte, bleibet hier!
Diese Zunge sei gebunden . . .

SCHWARZE KÖNIGIN *letzte Zeile synchron*
Diese Zunge sei gebunden,
und das Kind gehöre mir.

Niemand wird die Blumen sehen,
die nur nachts gewachsen sind.
Damit sei es nun versehen,
dieses namenlose Kind.

Beim Verstreuen dieser Samen
bleibst du stumm und ohne Namen!

Während die Stimme der Schwarzen Königin ertönt, führt der Prinz den Spiegel ganz langsam vor sein Gesicht, schaut hinein. Lichtreflexe im Spiegel. Die ganze Kraft der Verzweiflung bricht aus ihm heraus, entlädt sich in einem lauten, furchtbaren Schrei. Mit diesem Schrei wendet er sich seinem Gegner zu und hält ihm den Spiegel vor. Wie vom Blitz gefällt, stürzt der Schwarze Prinz zu Boden. Sein Todesschrei klingt wie das Echo des Lebensschreis des Prinzen.
Der Prinz richtet sich auf, stellt fest, daß er sich wieder bewegen kann, nimmt die Flöte vom Sockel. Dunkel. Im Dunkeln hört man das Knarren der dritten Tür. Es wird hell! Die schwarzen Tücher und der Sockel sind nun verschwunden. Die beiden äußeren Teile der Rückwand haben sich gedreht und sind weiß. Während das Licht angeht, dreht sich auch der Mittelteil. Der Brunnen wird sichtbar, mit dem Brunnen erscheint auch der Prinz auf der Bühne. Er ist durch die dritte Tür gegangen und damit zum Ausgangspunkt seiner Reise zurückgekehrt. – Der Zuschauer hat gewissermaßen die Perspektive gewechselt, steht auf der anderen Seite der Tür und sieht den Prinzen »hereinkommen«. – Der Prinz schaut sich um, ist verblüfft und erfreut, als er feststellt, daß er wieder zu Hause ist. Er steht nun am Brunnen, immer noch mit seiner Flöte in der Hand.
Im Dunkeln ist auch die Magd aufgetreten. Sie steht an der gleichen Stelle

(vorne rechts) wie bei seinem Abschied vom Schloß und stickt.
Am Ende des zweiten Bildes hatte sie ihre Stickarbeit gerade begonnen, jetzt ist das Werk vollendet. Sie hat eine Rose gestickt, ist jetzt im goldenen Zentrum der Rose angekommen.

Sechster Akt

Im Schloß

1. Szene – Am Brunnen

Diesmal nimmt der Prinz von der Magd Notiz, wendet sich ihr zu. Sie blickt ihn an und sagt, ohne überrascht zu sein, ganz einfach und freundlich:

MAGD Willkommen, Prinz Atman!
PRINZ *wie ein Schrei* Atman! *Noch einmal, diesmal verhaltener, staunender* Prinz Atman!
Er begreift gleichzeitig, daß er zum erstenmal gesprochen hat, führt die Hand zum Mund und schaut dann auf die Hand, als ob er die Worte darin sehen könne.
PRINZ *fast gehaucht* Atman!
MAGD Ja, das ist dein Name!
PRINZ *kann sich vor Freude kaum fassen, drückt seine Freude auch körperlich aus. Dann hält er inne, ihm wird etwas klar.* Du hast ihn schon immer gewußt.
MAGD Ja.
PRINZ Du konntest ihn mir nicht früher sagen, ist es so?
MAGD *deutet auf das goldene Zentrum der Rose, das erst jetzt vollendet ist* Ja, erst jetzt kann ich es.
AMME *tritt auf, hat den letzten Satz gehört, nimmt die Antwort der Magd auf, erklärend zum Prinzen* Es ist nicht leicht, seine Sprache zu finden . . .
PRINZ *vollendet den Satz; er hat begriffen, daß auch die Magd erst ihre Sprache finden mußte . . .* gar nicht leicht!
AMME *zieht sich gleich wieder zurück, da sie spürt, was zwischen den beiden vorgeht, und noch nicht stören will*
MAGD Was ich dir gegeben,
wirst du mir jetzt geben . . .
PRINZ *schaut sie fragend an*

MAGD . . .wie ich's dir gegeben,
kannst auch du's mir geben!
PRINZ Du bist die Prinzessin!
MAGD Wenn du mich so nennen willst.
PRINZ Willkommen, Prinzessin . . . *Er sucht nach einem passenden Namen* . . .Tau der Rose!
Er reicht ihr die Hand. Der grüne Umhang gleitet ihr von den Schultern, darunter trägt sie ein einfaches, weißes Kleid.
AMME *kommt wieder* Jetzt haben wir allen Grund, diesen Tag zu feiern!
Der Prinz nimmt sie erst jetzt richtig wahr, geht zu ihr, umarmt sie stürmisch, wirbelt sie voller Wiedersehensfreude herum.
AMME Lange warst du weg!
PRINZ Lange? Sieben Tage.
AMME Sieben Jahre waren es! Sieben Jahre! An deinem vierzehnten Geburtstag bist du auf die Reise gegangen. Heute hast du wieder Geburtstag. Bist du jetzt glücklich?
PRINZ *wird nachdenklich, geht zum Brunnen, schaut hinunter* Noch etwas muß ich tun: Jetzt kann ich die Wahrheit sagen!
Alle drei gehen ab. Schloßmusik. Mit der Musik dreht sich die mittlere, hintere Kulisse. Der König und die Schwarze Königin erscheinen, auf dem Thron sitzend.

2. Szene – Thronsaal

Die Amme tritt auf. Sie verbeugt sich tief und demütig, kann aber den Triumph in ihrer Stimme kaum verbergen.

AMME *zur Königin* Majestät, jemand ist gekommen!
PRINZ *tritt vorne rechts auf, mit dem Rücken zur Königin*
SCHWARZE KÖNIGIN Wer ist der Fremde?
PRINZ *wendet sich ihr zu* Ich bin es!
AMME Prinz Atman!
PRINZESSIN *tritt auf, mit der Geschenktruhe, die sie vor der Königin abstellt*
AMME Und Prinzessin Tau der Rose!

106

PRINZ *tritt auf die Schwarze Königin zu, weist mit dem Finger auf sie* Du bist nicht meine Mutter! Das ist nicht dein Platz!

Die Schwarze Königin schreit auf. Ein rotes Tuch springt aus ihrem Leib, wird immer größer und verdeckt sie immer mehr. Mit dem Tuch kämpfend wie mit einer blutroten Feuerschlange, die sie erdrücken will, springt sie auf und verschwindet, rückwärts gehend, nach hinten links. Gleichzeitig nimmt die Amme ihren Platz als Erzählerin auf der Vorbühne wieder ein.

Siebter Akt

Die Erzählung

AMME So erhielt die böse Fee ihre gerechte Strafe und starb eines schrecklichen Todes

Der Prinz setzt die Flöte an den Mund und beginnt, die Melodie der guten Mutter zu spielen. Die Bühne wird strahlend hell. Die Prinzessin holt die drei magischen Geschenke, Schüssel, Feder und Spiegel, aus der Umhängetasche des Prinzen und legt sie auf den Deckel der Geschenktruhe. Die Geschenktruhe steht an der selben Stelle wie im zweiten Akt, 1. Szene, als der Prinz die Geschenke der Schwarzen Königin in Empfang nahm.

Wenn der Prinz die Melodie zu Ende gespielt hat, erscheint rechts hinten die Weiße Königin. Der König steigt vom Thron und reicht ihr die Hand. Die Weiße Königin steht nun wieder an ihrem richtigen Platz, an der Seite seines Herzens, also, vom Publikum aus gesehen, rechts. – Die Szene erstarrt, wird zum Bild.

AMME Alle lebten noch viele Jahre glücklich und zufrieden.

König und Königin lösen sich langsam aus ihrer Erstarrung, nehmen ihre Mäntel von den Schultern und hängen sie dem Prinzen und der Prinzessin um. Dann gehen sie feierlich nach hinten rechts ab.

Prinz und Prinzessin nehmen nun Platz auf dem Thron, links der Prinz, rechts die Prinzessin.

AMME *erzählt dabei* Und als der König und die Königin alt geworden waren und starben, nahmen Prinz Atman und Prinzessin Tau der Rose ihren Platz auf dem Thron ein. Sie waren nun selbst König und Königin. Und als die beiden ein Kind bekamen, war ihr Glück vollkommen

Die Anfangsmusik erklingt. Der weiße Vorhang schließt sich vor dem letzten Bild. Im Dunkel endet die Musik.